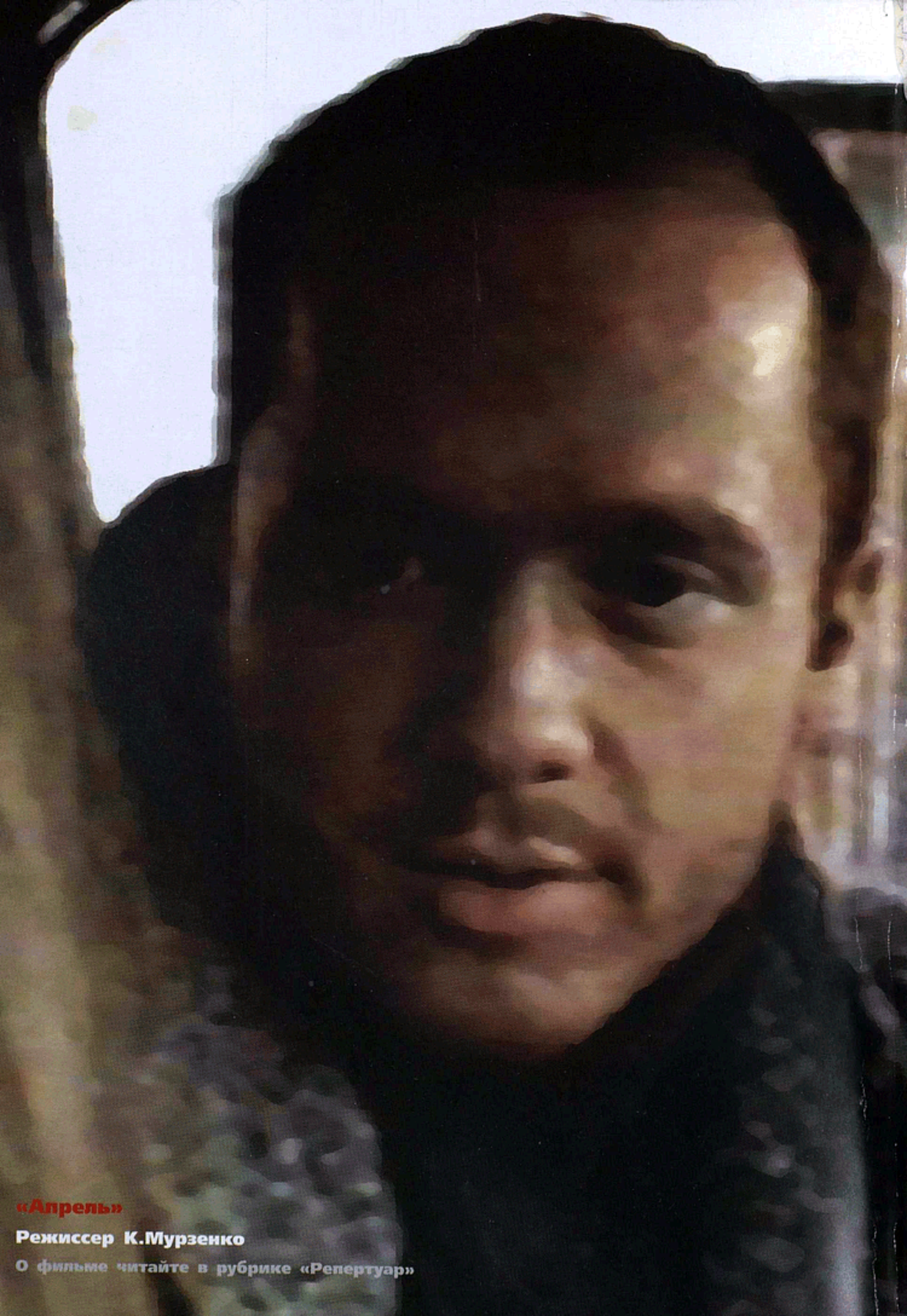
1-1487/02

ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 2



«Апрель»

Режиссер К.Мурзенко

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

❑**11 СЕНТЯБРЯ: ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ КАТАСТРОФЫ** ПРОРОЧЕСКИЙ СМЫСЛ «КОЯНИСКАЦЦИ» ОБНАЖИЛСЯ ПРЕДЕЛЬНО. КОНЕЦ СВЕТА, ОЖИДАВШИЙСЯ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ ВСЕ-ТАКИ НАСТУПИЛ. *НИНА ЦЫРКУН* ❑**НАШ ОТВЕТ ГОСПОДАМ БРЮСУ И АРНОЛЬДУ** «АПРЕЛЬ» — КАРТИНА ПРО ТО, КАК СИЛЬНЫЕ ПАРНИ ЗАКАЗЫВАЛИ БИОГРАФИЮ, НО ВСЕХ ПО-РУССКИ ЗАКАЗАЛА СУДЬБА. *ИГОРЬ МАНЦОВ* ❑**2001: КИБЕРНЕТИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ** «ИСКУССТВЕННЫЙ РАЗУМ» — МИФ НЕ О МАШИНЕ, НО О ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ УНИКАЛЬНОСТИ, О ТОМ, КАК СМОГЛА ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ УНИКАЛЬНОСТЬ НЕ РАЗРУШИТЬСЯ ВМЕСТЕ С ЦИВИЛИЗАЦИЕЙ. *АНЖЕЛИКА АРТЮХ* ❑**СВИРЕПЫЙ УМ И ЛИРИЧЕСКИЙ ТЕМПЕРАМЕНТ** ЕСЛИ КВАНТОВУЮ МЕХАНИКУ ИНОГДА НАЗЫВАЮТ «ПИКАССО-ФИЗИКОЙ», МЕТОД ЗИНГЕРМАНА МОЖНО НАЗВАТЬ ТЕОРИЕЙ ПОЛЯ ИСКУССТВ. *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**ПРОСТО ЧЕЛОВЕЧЕСКОЕ...** Я ЗНАЮ, ЕСТЬ ЛЮДИ, КОТОРЫМ БЛИЗКО ТО, ЧТО Я ПИШУ, НО ЭТО НЕ ПОТОМУ, ЧТО Я ПИШУ ХОРОШО, А ПОТОМУ, ЧТО Я ПИШУ ПРО ТО, ЧЕМ И ОНИ ЖИВУТ. ВСЕ ЭТО НЕ ТОЛЬКО МОЕ, НЕ ТОЛЬКО ЛИЧНОЕ... *АЛЕКСАНДР ВОЛОДИН* ❑**11 СЕНТЯБРЯ: ИСТИННЫЙ УРОК ТРАГЕДИИ** ЕДИНСТВЕННАЯ ГАРАНТИЯ ИЗБЕЖАТЬ ПОВТОРЕНИЯ КАТАСТРОФЫ *ЗДЕСЬ* — НЕ ДОПУСТИТЬ, ЧТОБЫ ЧТО-ЛИБО ПОДОБНОЕ СЛУЧАЛОСЬ *ГДЕ БЫ ТО НИ БЫЛО ВООБЩЕ.* *СЛАВОЙ ЖИЖЕК*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

6
Это не перформанс...
После катастрофы 11 сентября

18
АЛЕКСАНДР МИТТА:
«Буду снимать только про любовь»
Беседу ведут Петр Вайль (Радио «Свобода»), Сабрина Тавернисе («Нью-Йорк таймс») и Нина Цыркун («Искусство кино»)
После катастрофы 11 сентября

Р Е П Е Р Т У А Р

23
ИГОРЬ МАНЦОВ
На пороге
«Апрель» (режиссер Константин Мурзенко)

30
ДМИТРИЙ БЫКОВ
Механическая пьеса для неоконченного пианино
«Механическая сюита» (режиссер Дмитрий Месхиев)

34
АЛЕКСАНДР ЛУНГИН
Электричество и кровь
«Искусственный разум» (режиссер Стивен Спилберг)

39
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
2001: детская одиссея
«Искусственный разум» (режиссер Стивен Спилберг)

45
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Все лучшее — детям
«Королевская битва» (режиссер Киндзи Фукасаку)

50
ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ
Честь — имею
«Форсаж» (режиссер Наталья Гугуева)

53
НЕЯ ЗОРКАЯ
Чудо судьбы
«Дар веры» (режиссер Борис Криницын)

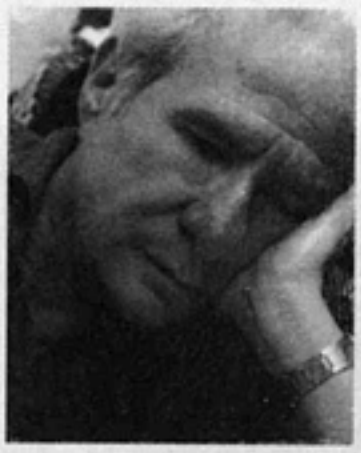
К О М М Е Н Т А Р И И

57
АНДРЕЙ ДМИТРИЕВ
История с географией

61
ИГОРЬ МАНЦОВ
Актуальный триптих

65
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Метод

И М Е Н А



69
АЛЕКСАНДР ВОЛОДИН:
«Я грустный человек»
Беседу ведет Николай Крыщук

77
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Возвращение к рукоделию
О голландском аниматоре Михаэле Дюдоке де Вите

Р А З Б О Р Ы

81
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Документ пяти чувств
Фестиваль документального кино в Нионе

90
ЕЛЕНА СТИШОВА
Транзит: Висбаден — Питтсбург — Кавказ
Кавказская тема в российском кино

102
СЛАВОЙ ЖИЖЕК
Добро пожаловать в пустыню Реального!
После катастрофы 11 сентября

106
ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН
Террор символической растерянности
После катастрофы 11 сентября

О П Ы Т

113
МАЙКЛ НАЙМАН:
«Музыка — она с другой планеты»

Ч Т Е Н И Е

123
ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР
Мой трюк — режиссура

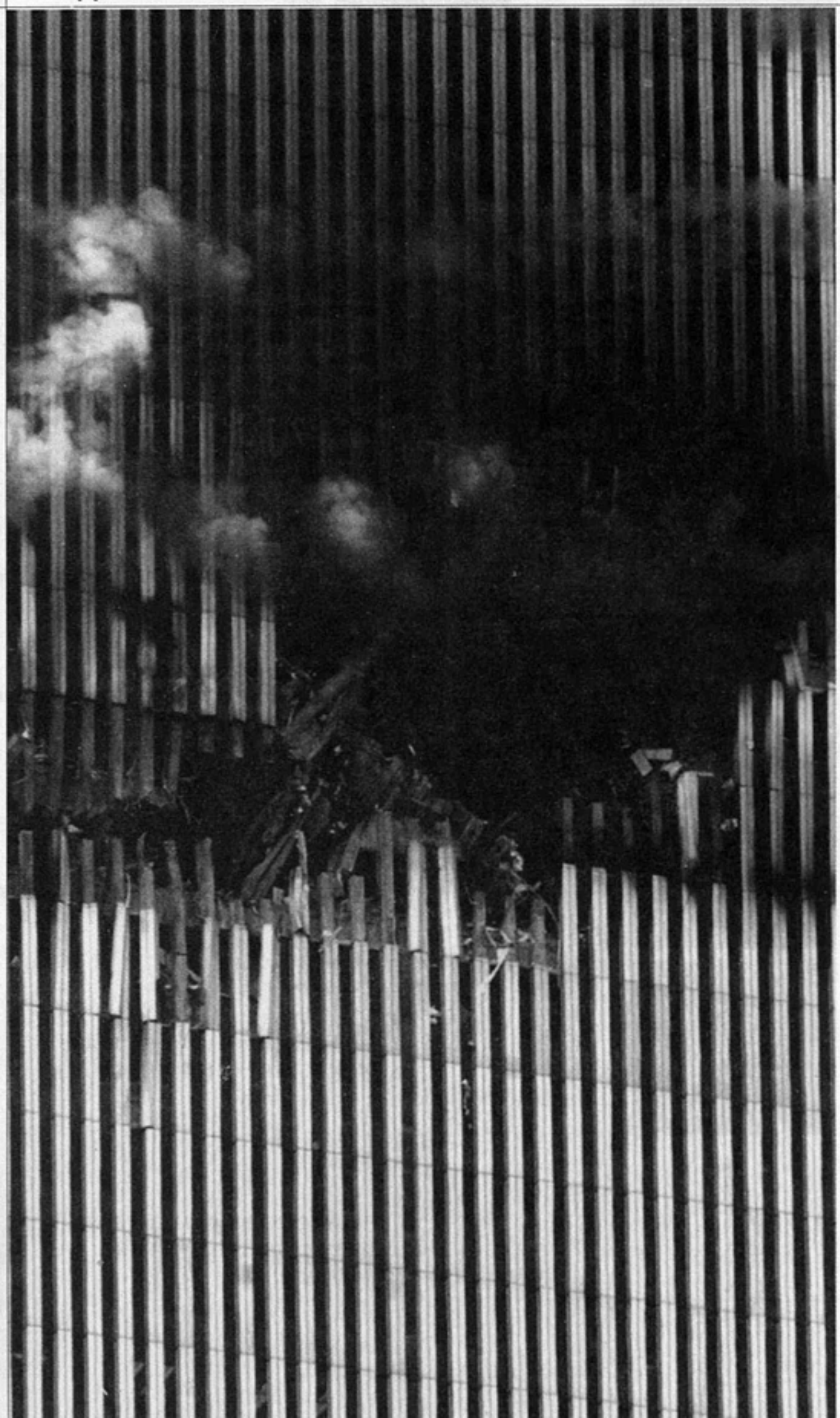
С И М П О З И У М

162
Режиссер против критика
Конфликт профессий продолжается

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Поздно вечером 11 сентября, когда по всем телеканалам вновь и вновь повторялась одна и та же картинка — «Боинг», врезающийся в тело «близнеца», дымящиеся развалины, пожарные на руинах, — REN TV показал заранее запланированный фильм «Коянискацци» Годфри Реджио. Как потом выяснилось, за два дня до катастрофы этот же фильм был показан на американском телеканале CET. Случайность, конечно. Но пророческий смысл «Коянискацци» обнажился предельно. В сущности, конец света, ожидавшийся — кем-то серьезно, кем-то иронично — на рубеже тысячелетий, все-таки наступил. Как всегда, ожидаемое произошло не там, не тогда и не так. Вопреки логике поступательного развития, «конец» пришел Новому Свету, цивилизации американского типа, самой молодой из тех, что есть сегодня на Земле. Впрочем, «конец», наверное, сказано чересчур сильно; лучше сказать, этой цивилизации нанесен тяжелый и отрезвляющий удар. Однако фильм Реджио, снятый почти два десятилетия назад в Нью-Йорке, Лас-Вегасе, Сан-Франциско, не оставлял ей надежды на будущее.

Телевидение в очередной раз превратило катастрофу в телесобытие, панический шантаж неимоверной избыточностью аудитории, уже плохо реагирующей на раздражение. Она, аудитория, конечно, содрогнулась — и впала в защитную летаргическую кому. Ее продолжают расшевеливать, дразнить бандерильями напоминаний, но они остаются, по слову Бодрийара, «безвредными для воображения», поскольку не несут в себе образа, поскольку телевидение только экранирует то, что показывает, то есть отталкивает и отгораживает от того, кому предназначает.

Но кино еще живо, жива эта лента сновидений, часто превращающихся в кошмары, но объединяющих нас смыслом, в который мы все тайно посвящены. В этих кошмарах мы уже видели то, что произошло 11 сентября. Может быть, нас вело некое влечение к смерти, которое, как говорят, свойственно переходу от «Эдиповой» «отцовской» цивилизации к «океанической» «материнской»? Может быть, мы сами вызвали демонов-разрушителей? В Голливуде многие кинематографисты посыпают голову пеплом, кляня себя за невольные пророчества. Интеллектуалы во всем мире пытаются осмыслить причины и суть событий, которые уничтожили границы между «там» и «здесь» и провели резкую границу между «тогда» и «теперь».

Н.Ц.

Это не перформанс...

Даниил Дондурей. Все согласны с тем, что после событий 11 сентября в Америке мир стал другим. Неизвестным. Изменились его геополитические очертания, расстановка сил, характер угроз. Хотелось бы обсудить не столько политические, сколько мировоззренческие аспекты этой внезапно сложившейся ситуации. На мой взгляд, практически все посвященные ей публикации — их огромное количество — свидетельствуют: содержательно мы еще не готовы оценить культурные, цивилизационные, рубрикационные последствия нового состояния мира. И элита не готова — политики, телекомментаторы, даже философы.

Самая распространенная точка зрения: теракты — вызов, очередное судьбоносное испытание для находящегося на передовых рубежах человечества. Следовательно, нужно, объединившись в общем ви́дении сущего, объявить один принцип мироустройства (его можно назвать западным, а можно совре-

менным) настоящим, правильным и защищать его всей мощью накопленных технологий, отказавшись от прежних, устаревших разделений и противостояний. Если мы возьмемся за руки — американцы, японцы, европейцы, Цзян Цзиминь и Владимир Путин, — то все можно будет вернуть к прежнему, понятному, стабильно устроенному порядку: цивилизованный мир во главе с США как гарантом этого порядка поведет свой нетонущий корабль куда следует. Надо лишь талибов и других варваров поставить на место.

Мне кажется, это очень простая версия. Однако у большинства политических лидеров я не видел серьезного отношения к проблеме терактов. Между тем терроризм — лишь оружие, чрезвычайно эффективное, очень творческое, очень дешевое (потратив всего 200 тысяч долларов, некая группа лиц, до сих пор на самом деле неизвестная, нанесла США ущерб почти в два триллиона долларов), в руках людей, не принимающих тот тип устройства мира, который мы считаем единственно правильным и к которому мы, люди европейской культуры, давно привыкли. До сих пор ведь нет существенного диалога разных мировоззренческих доктрин, среди которых и те содержательные программы, нам сегодня кажущиеся варварскими, чудовищными, неприятными. Нет даже условий для такого диалога. И здесь, я думаю, проявляется наша интеллектуальная слабость.

Да, по-видимому, есть какие-то «дикие» сегменты в исламе, есть некие фундаменталисты во всех религиях, в других общественных институтах; больше того, есть люди, которые пока не готовы, не хотят жить по правилам того устройства мира, которое всеми авторитетными интерпретаторами объявлено цивилизованным. Это касается не только мусульман, но и, скажем, оголтелых ирландских католиков, басков, албанцев или иранцев... То есть всех тех, кого в США называют словом «изгои». При этом я понимаю, что на самом деле имеются в виду не столько страны-изгои, сколько мировоззрения-изгои, религиозные или философские доктрины-изгои. То есть все то, что, с точки зрения западных людей, защитников в первую очередь средиземноморской, иудеохристианской цивилизации, кажется опасным, что ставит под сомнение признанный вектор планетарного развития.

В этой связи у меня есть ряд вопросов. И первый из них: действительно ли мы имеем дело с противостоянием цивилизации и варварства? Или лидеры и интеллектуалы современного мира должны понимать, что есть другие мировоззренческие системы, с которыми цивилизованный мир не научился вступать в диалог? Причем не только на уровне мусульманских теологов, философов или политических аналитиков, но и на уровне миллионов простых людей, которые иначе думают, иначе представляют себе Вселенную, иначе воспринимают собственную жизнь и жизнь после смерти, иначе оценивают повсеместное внедрение того типа цивилизации, который претендует на глобальное распространение, — телевидение, Интернет, Международный валютный фонд, всемирное правительство, которое вот-вот будет образовано.

Вячеслав Глазычев. Сразу скажу: у нас только одна цивилизация. Другие цивилизации были, но исчезли. Переломной в этом смысле оказалась революция Мэйдзи в Японии (1867 — 1868). Это была полная и безоговорочная капитуляция восточной цивилизации перед западной, и ее последствия необратимы.

Воображать сегодня неких простых людей, живущих в иной цивилизации, — своего рода этнографический романтизм. Нет таких людей. Все «заражены». И если не телевизор, то микроволновая печка, если не микроволновка, то, на худой конец, автомат Калашникова есть в любой моджахедской берлоге, являющейся натуральной частью единой цивилизации.

Взгляните на биографию одного из пилотов-камикадзе — Мухаммеда Атты. Он из очень богатой семьи. Окончил Каирский университет, отделение архитектуры (что само по себе фантастично, ведь тип образования исходно созидательный). Правда, он был отмечен всеми как невероятно религиозно озабоченный молодой человек. Потом Гамбург, Технологический университет, второе образование, которое он тоже получил с высокой оценкой. И что же за всем этим стоит? Процитирую фразу из его дневника: «Все ненавидят смерть, боятся смерти, но только верующий в жизнь после смерти в награду после смерти будет искать смерть». Это же классический декаданс! И то, что он номинально имеет исламскую окраску, с моей точки зрения, не играет никакой роли. Он мог

бы точно так же иметь католическую окраску. И подозреваю, что у басков или ирландцев именно так дело и обстоит, только мы их дневников не читали...

Мне кажется, самое опасное — выводить подобного рода деяния из особенностей той или иной религии. Не выходит, не получается! Ислам разный и в основе своей ничего общего со всем этим не имеет. То, что, используя религиозный фактор, сейчас можно взорвать, например, Пакистан, — другой разговор, но мы ведь решили вопросы политики не обсуждать.

Гораздо интереснее подумать о другом — о последствиях, которые влечет за собой глобализация информации. Казалось бы, и раньше миллиард человек одновременно смотрели по телевизору футбольные матчи... Но мы относились к этому как к курьезу: вот, мол, бывает же такое... Теперь об удивлении не может быть и речи. Мгновенность картинки, мгновенность распространения информации, всеохватность сетевых структур стали важнейшим фактором политических и социальных процессов. Произошла победа сетевого начала над классически иерархическим. Это новое. Терроризм вечен, но терроризм в Сети — это уже совершенно иное. Все мы давно знаем про хакеров, про создателей компьютерных вирусов... Но нам и в голову не приходило связать реальный и компьютерный терроризм. А ведь здесь действует одна и та же логика — незаинтересованное, чистое уничтожение, деструкция ради деструкции.

Д.Дондурей. Вы говорите так, словно бы уже стерта граница между пребыванием в Сети, то есть в виртуальном пространстве, и эмпирической реальностью. Хакер уничтожает виртуальную часть чьей-то жизни — программы банков, компьютерные системы. Здесь же погибли люди, произошли гигантские физические разрушения... Это сокрушительный удар по психике. Что творится в Америке, невозможно передать...

В.Глазычев. Потому-то я и употребил слово «декаданс» — превращение жизни в произведение искусства. Звучит очень зловеще, но деваться некуда. В том, что цивилизация (а я повторяю: на Земле осталась одна цивилизация) со всем этим справится и уничтожит концентрат терроризма, я не сомневаюсь. Мощь цивилизационной конструкции достаточно велика. В той же Америке наблюдается не только паника, я получаю оттуда свидетельства очень интересных процессов. Один из них — вдруг проступившая общность людей. В этой супериндивидуалистической стране возникает множество уровней консолидации, единения перед лицом угрозы.

Однако за всем стоит еще одна очень важная вещь: цивилизация уже никогда не будет такой, как прежде. Не потому, что погибли семь тысяч человек... Это, конечно, чудовищно, а в силу зрелищности чудовищно втройне, но «Титаник» тоже тонул, и Лейпциг бомбили... Почему же речь о необратимых изменениях? Вот вы, Даниил, сказали о формировании мирового правительства. Еще недавно это звучало как утопия, теперь же становится функциональной необходимостью. Или другой пример: недавний всплеск антиглобализма — карнавальное действо в Генуе — воспринимался значительной частью интеллектуалов едва ли не с симпатией, но после событий 11 сентября умоностроения решительно изменились. Хотя мы и видим демонстрации пацифистов, но они уже не имеют того влияния, что прежде. Произошел раскол в рядах левых. Это очень интересный феномен. Все перегородки, все привычные шаблоны, разделения, устоявшиеся за последние семьдесят-восемьдесят лет, рухнули. Все перестраивается мгновенно, и возникает шанс на вторую молодость цивилизации, которая зажирела, расслабилась, утратила чувство противника. А сейчас она должна опять ощутить себя поджарой, злой, стремительной и совершенно меняющей огромное число связей. Опасностей тьма. Но о них позже.

Виктор Мизиано. Слушая вас, я вспомнил факт из моей кураторской деятельности. В середине 90-х в Центре современного искусства на Якиманке — тогда я был его художественным директором — мы осуществили проект австрийского художника Райнера Ганала Basic English. Teach me Russian, а его суть сводилась к следующему. Во-первых, Ганал приехал в Москву с тем, чтобы учить деятелей московского искусства английскому языку, они же его должны были учить русскому (так, разъезжая по миру со своим проектом, он выучил уже языков двадцать пять). На втором же этапе проекта, когда знание языка позволяло Ганалу более или менее полноценно общаться с аудиторией, в дело пошла так называе-

мая Basic Library — «Основная библиотека». Это двадцать пять томов (они сейчас стоят у меня дома, подаренные мне не как книги, а как произведения искусства), в которые вошли основополагающие тексты современной мультикультурной теории: там и «Ориентализм» Эдварда Саида, и труды Балибара, и разные модные сборники текстов по теории постколониализма и т.п. Творческий метод Ганала сводился к растворению искусства в процессе живой, естественной коммуникации, а его конечной целью было научение московских художников основам теории и практики мультикультурализма. Так вот, на каком-то этапе Райнер Ганал сказал мне: «Виктор, ты один можешь меня понять. Ты единственный европеец, которого я встретил в Москве. Эти люди — варвары. Они утверждают, что мультикультурная теория им неинтересна и не нужна».

Очень выразительный факт! Художник-миссионер принес сюда идеи терпимости к *другому*. Более того, идею отождествления себя с *другим*, то есть прямой диалог с собеседником он положил в основу самой своей творческой практики. И сломался он не на том, что *другой* оказался туповатым, плохо обучаемым, и не на том, что другой не согласился с какими-то аспектами его мультикультурной веры, а на том, что *другой* вообще поставил под сомнение терпимость как ценность! Самое замечательное, что Ганал наконец обрел то, что искал. Он обрел *другого* в полном смысле этого слова, то есть *другой* проявил нетерпимость, что, по идее, и являлось оправданием мультикультурного миссионерства, ведь терпимости учат как раз тех, кто не склонен рассматривать ее как ценность!

Итак, первый вывод, который мы можем сделать из событий 11 сентября, причем не из самой атаки террористов, а из реакции на нее, — это ясно обозначившиеся пределы глобалистского, мультикультуралистского сознания. Ведь в чем состояла, если сцедить до сухого остатка, идея мультикультурализма и глобального мира? Она состояла в том, что этот мир — плодотворный диалог *разных*. Что чем больше мир становится *единым*, тем больше он производит *разное* на уровне маркетинга, на уровне культурных теорий, на уровне художественных высказываний... Глобальный мир не может унифицироваться. Чем более мир унифицируется, тем более он хочет нового, тем более взывает к *другому*. Таковы законы либерального рынка. Эта идея социолога Гиденса стала общим местом современной культурной теории.

Но вот вдруг явился реальный *другой*. Атлантическая цивилизация наконец-то столкнулась с ним, ощутила его физическое присутствие. И выяснилось, какого *другого* она на самом деле хочет. Она хочет видеть слабого, обиженного, униженного *другого*, сирого и убогого, взывающего о помощи. Как только этот *другой* заявил о себе как о *другой силе,* как только он возвысил свой голос, он в тот же момент был объявлен фундаменталистом и врагом либеральных ценностей.

Явление *другого*, который своей инаковостью не тяготится, а, наоборот, вменяет ее как данность, обозначило кризис всей западной идеологии 80—90-х годов. И отсюда эта растерянность, эта дискурсивная, идеологическая паника в рядах элиты — не меньшая, чем паника населения от использования террористами спор сибирской язвы.

И иной поворот проблемы. Откуда берется этот агрессивный *другой*? Я абсолютно согласен с тем, что никаких других цивилизаций нет. Больше того, с моей точки зрения, все сегодняшние эксцессы — это прямое порождение Нового мирового порядка, то есть единой планетарной либерально-рыночной цивилизации. Кто такой бен Ладен? Европейски образованный человек, удачливый бизнесмен, представитель интернационального jet-set society. (Даже Джордж Буш уже вынужден был публично отчитаться, почему он как бизнесмен имел дело с кланом бен Ладенов, — у них был совместный нефтяной бизнес.) Но и не только бен Ладен! Все, кого Новый мировой порядок объявляет «изгоями», — люди, максимально укорененные в самом мировом порядке. Почему CNN не хотела брать интервью у Милошевича? Да потому что он не просто блестяще говорит по-английски, он говорит с характерными жаргонизмами Уолл-стрит. Ведь многие годы Милошевич работал на Нью-Йоркской фондовой бирже.

Говоря иначе, явился этот пассионарный *другой* изнутри, из недр современной цивилизации. Именно поэтому задушить протест *другого*, эксцесс *другого* невозможно. Если воспользоваться словами Славоя Жижека, Новый мировой

порядок вызывает монстров. Фигура монстра укоренена в самих устоях современного мира.

Могу привести еще один очень конкретный факт. В европейских столицах среди наиболее продвинутых, наиболее адаптированных к западным ценностям представителей африканских мусульманских стран возрождается варварский обычай клитородиктомии — усечение клитора. Чудовищное варварство, и при этом, заметьте, в образованной, культурной профессорской среде. То есть перед лицом глобализации, перед лицом стандартизации *другой* прибегает к абсолютно крайним, архаическим формам маркирования себя. Ему недостаточно описанного Гедденсом рыночного обмена идентичностей, ему нужен некий безусловный, нестираемый след своей инаковости. Членовредительство, агрессия, возвращение к самым диким, примитивным обрядам у максимально, казалось бы, европеизированной элиты — это механизм, который действует в самих основах современной цивилизации. И это то, с самыми разнообразными формами чего нам предстоит сталкиваться.

В.Глазычев. Меня давно интриговала загадка басков или ирландцев. Потому как понять их действия на рациональном уровне чрезвычайно трудно. Ведь речь идет о проблемах, которые вполне можно решить. Но как только конфликтующие стороны достигают договоренности, кто-нибудь ее обязательно срывает. Это же не палестинская ситуация, где и впрямь нашла коса на камень. Тут, в Европе, конфликты вполне разрешимы. Но с упорством, достойным лучшего применения, ситуация воспроизводится снова и снова.

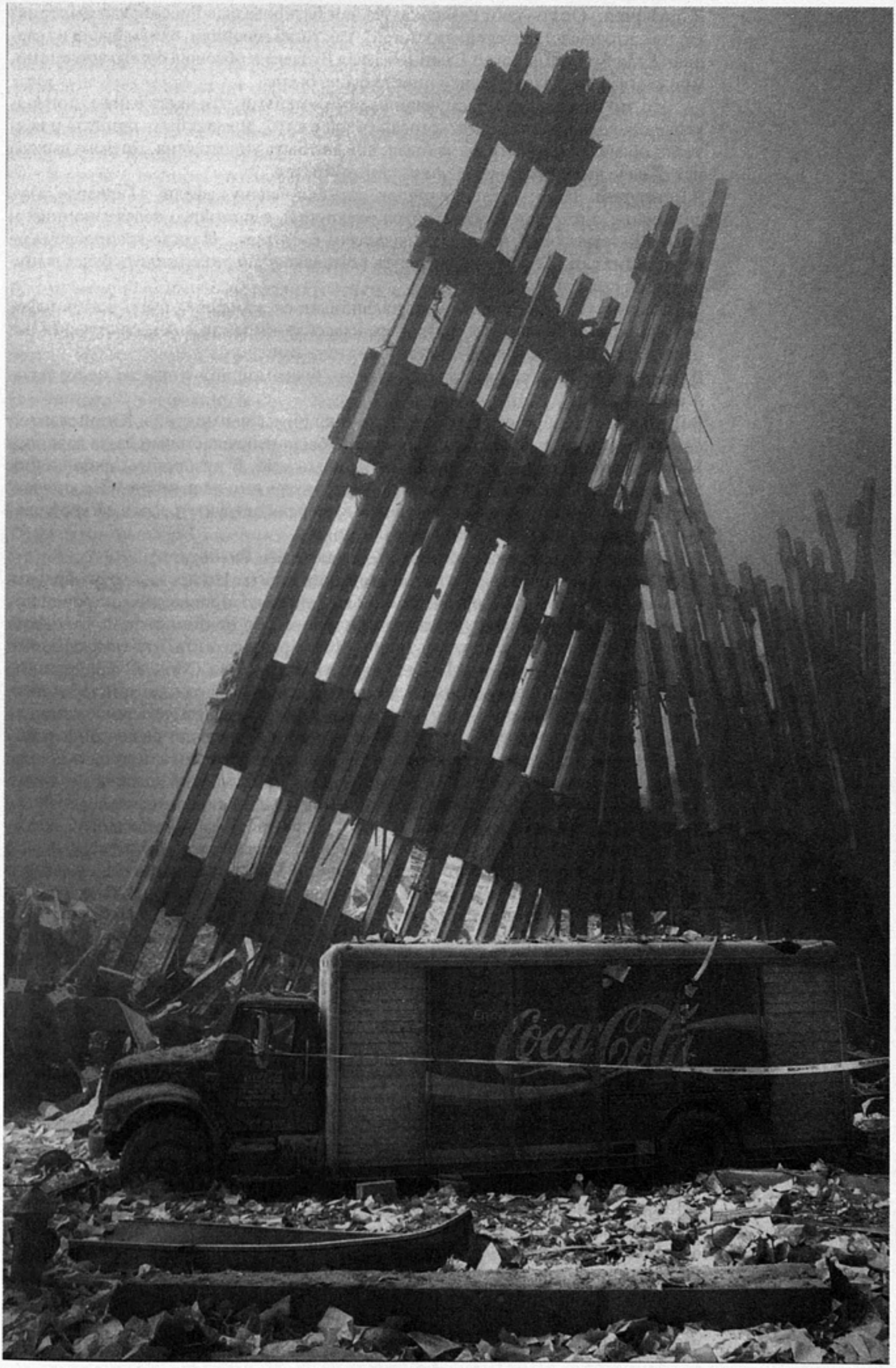
У меня ощущение, что за подобного рода экзальтацией стоит... любовь-ненависть элиты к собственному народу как «несостоявшемуся» и «не оправдавшему надежд». В логике поведения мальчиков, вроде этого Мухаммеда Атты, она прочитывается не менее ярко, чем в логике российских народовольцев позапрошлого века. Те тоже были люди весьма образованные, однако шума в России наделали немало, и удар по цивилизации был ими нанесен колоссальный...

Аналогичная штука происходит сегодня с арабским миром. И дело не в исламе как таковом, отнюдь. Эта элита, получающая лучшее образование, эти страны — многие из которых чудовищно богаты, но богаты так, что природа их богатства не позволяет встать вровень с другими, более развитыми, — переживают комплекс неполноценности... И специфический комплекс элиты опрокидывается — это уже классика психологии — на внешний мир, существование которого подчеркивает ее неполноценность последовательно и ярко. Мне кажется, чувство обиды и толкает подобных Атте людей на теракты.

Разговоры о бедности — детский сад. Бедный народ везде есть и всегда был, у нас в провинции бедного народа тьма-тьмущая, однако людям приходит в голову все, кроме терроризма. Тут должно быть обостренное, рафинированное университетской школой чувство несостоятельности той социальной и национальной общности, к которой себя причисляешь. Этакое разночинство нашего времени. Его нельзя игнорировать, когда мы ищем корень явления, пытаемся его объяснить.

Но что из этого следует? Только одно: цивилизация должна вернуться к своему естественному, нормальному качеству. Она всегда была колонизаторской, еще со времен Древнего Рима. И этот ее стержень неистребим. В последние десятилетия о нем предпочитали не говорить. Больше того, в порыве политкорректности начали смешивать мультикультурность и мультицивилизационность. Но это же разные вещи! Культурное разнообразие — пожалуйста! Внимание к *другому*, к *иному* никуда не уходит, но оно перемещается на личностный уровень. Человек интересен в первую очередь как личность и уже потом — как представитель некоей страны, некоей общности... Ценность разнообразия не снимается цивилизационной моделью ни в коей мере. Но когда все склеивается, когда смешивают понятия «культура» и «цивилизация», возникает суперполиткорректность, означающая, что цивилизация — единственная цивилизация — теряет свою энергетику.

Д.Дондурей. Значит, задача состоит в том, чтобы найти какие-то иные рычаги для решения проблем, которыми занимается политкорректность. Прежние не годятся. Может быть, этим ущемленным элитам нужно дать почувствовать свою ценность, вступить с ними в диалог?


Coca-Cola

В.Глазычев. Опять-таки классика. На чем базировалась Российская империя? На том, что представителей «туземной", как тогда говорили, элиты брали в гвардию. Если бы наш дорогой Ельцин вызвал Дудаева и обвешал бы его эполетами, множества неприятных вещей просто бы не было.

Но это означает, назовем вещи своими именами, что часть элиты, признающая правила цивилизации, готовая войти в клуб, должна быть принята и всячески обласкана, а часть, не готовая, должна быть уничтожена. Другого выхода нет. Иначе цивилизация совершит самоубийство.

Д.Дондурей. То есть, условно говоря, дать бен Ладену кафедру в Гарварде, а художников, писателей и музыкантов раскрутить с помощью телевизионных и иных PR-технологий, поставить их вровень с «Битлз»... И тогда эта проблема не будет возникать. Тем самым снимется комплекс неполноценности, будет выпущен этот страшный пар...

В.Глазычев. Пар все равно будет накапливаться, конфликт будет воспроизводиться снова и снова. Это опять-таки классика империи... А цивилизации без империи не бывает, всякая цивилизация есть империя...

Д.Дондурей. Римская империя уж на что была мощной и тем не менее пала. А американская?..

В.Глазычев. Вообразите игровую ситуацию: Римская империя и Китайская (ей синхронная) заключают союз. Прежде это было неосуществимо из-за дальности расстояний, но теоретически вполне возможно. В культурном наполнении эти империи бесконечно разные. Но по структуре они идентичны. Сегодня как раз и происходит процесс объединения имперских структур, что в сугубо культурном плане означает конец постмодернизма.

Д.Дондурей. Конец постмодернизма — ваша тема, Виктор.

В.Мизиано. Да, я как раз хотел об этом поговорить. Но прежде хочу обратить внимание, что *другие*, которых будет вновь и вновь воспроизводить мировой порядок и из рядов которых выходят монстры, — это не обязательно *этнически другие*. Они могут быть какими угодно. Могу предположить, что самые разные *социально другие* будут появляться в большом количестве. Обидели современное искусство в 90-е годы — возник Александр Бренер. Чем вам не монстр? А движение антиглобалистов? Они к нашему разговору имеют самое прямое отношение. При этом главное в монстре не то, что он предъявляет свою конфессиональную или этническую инаковость. С этим как раз западная цивилизация научилась уживаться: во Франции разрешено даже в школьный класс приходить в парандже. Главное здесь то, что монстр не хочет идти на компромисс, это бескомпромиссный *другой*. Этим он кладет предел либеральной идеологии, которая свято верит, что на рынке — в том числе и на рынке идентичностей — всегда со всеми так или иначе, той или иной ценой, можно договориться. А монстр подвергает сомнению не условия компромисса, а компромисс как таковой. Что бы вы ему ни предложили, он говорит: «Нет. Я не хочу». Это правило его игры: «Вот не хочу — и всё! Я такой!» А что вы можете бен Ладену предложить? Чем вы можете его купить? Он уже суперзвезда! Причем именно потому, что монстр, и потому, что бескомпромиссен. Таким образом, самое замечательное, что подобная позиция хотя и рискованна, но крайне эффективна: она явно приносит дивиденды на символическом и даже на экономическом рынке.

Д.Дондурей. И задача цивилизации это пресечь...

В.Мизиано. Но на месте одного монстра тут же появится новый. Ведь монстр — это эксцесс, симптом и герой либерального рынка. Я не вижу механизмов разрешения данного конфликта. Нет, к этому надо привыкать, это то, с чем всем нам придется жить.

Что же касается постмодернизма, то он был последним всполохом идеологической эпохи. Его задачей было деконструировать, остранить идеологические ценности — иерархии, незыблемые критерии, харизматическое начало, логоцентризм и т.п. Конфликтность в эту эпоху, какова бы ни была ее природа, приобретала характер идеологической борьбы, то есть дискуссии, борьбы идей, конкуренции интеллектуальных моделей и методологий. И надо признать, что советская коммунистическая система, наследовав классической немецкой философии и европейскому марксизму, вполне справлялась с этой задачей. Сейчас мы имеем дело с постидеологической ситуацией: с одной стороны, с миро-

вым порядком, прагматичным, описываемым не через утопии, а в категориях «здесь и сейчас», с другой же стороны — с эксцессами, природа которых не в мире идей, не в структурах рациональности, а в одержимости. Поэтому термин «монстр» здесь и выглядит оправданным: ведь природа этого оппонента мирового порядка иррациональна и аффектна. А если это действительно так, то постмодернистская методология уже неадекватна, надо искать новые подходы к реальностям сегодняшнего дня.

В связи с концом постмодернизма я хотел бы обратить внимание на два симптома, ярко проявляющихся сегодня. Мне кажется, что конец идеологической эпохи породил два очень важных вектора в сфере этики. Мы получили, с одной стороны (о чем здесь уже говорилось), декаданс, панэстетизацию и связанный с нею имморализм (не путать с аморализмом), а с другой стороны, в 90-е проявились симптомы реванша этики, который сегодня принимает формы этического фундаментализма.

Крайне симптоматичным здесь выглядит скандал с Штокгаузеном: как известно, в своем недавнем интервью он отождествил нью-йоркский террористический акт с перформансом, что вызвало бурю протестов, а затем репрессий. Его концерты в Германии были отменены, он вынужден был уехать в Австрию...

Как видим, поднимается волна глухого и слепого морализма! И меня как человека прежней — постмодернистской, иронически дистанцированной — культуры она пугает не меньше, чем сами теракты. Это началось не 11 сентября. Уже в ходе бомбежек Белграда редкие голоса раздавались против, отстаивая право на сомнение. В остальном же — абсолютно советское единомыслие. То же самое мы видим сегодня в западных средствах массовой информации. Достаточно посмотреть любые теледебаты по любому европейскому каналу — полное торжество единомыслия и верноподданости. Итак, эстетизирующий имморализм и как реакция на него торжество фундаменталистского морализма — два выхода из постмодернистской эпохи, с которыми, боюсь, нам тоже предстоит иметь дело.

Д.Дондурей. У меня в связи с этим вопрос. Я согласен: конец истории, конец идеологии, конец прежних этических принципов, обнаруживших свою несостоятельность в сложившейся ситуации... Но не кажется ли вам, что мы готовы уповать на привычные способы обновления наших старых представлений, на прежние схемы опознания незнакомого, по сути, уже недееспособные перед этим супервызовом. Мы научимся работать с подобными перформансами, с подобными экстремальными жестами и свои старые рубрикации быстро, эффективно и в нужном направлении обновим. И, таким образом, оздоровим.

В.Мизиано. А зачем?

Д.Дондурей. Чтобы существовать дальше...

В.Мизиано. А вам не приходит в голову, что общество может прекрасно существовать и так? Что оруэлловский «1984» стал возможен, но не как продукт идеологического насилия, чего мы все опасались, а именно в ситуации конца идеологии?..

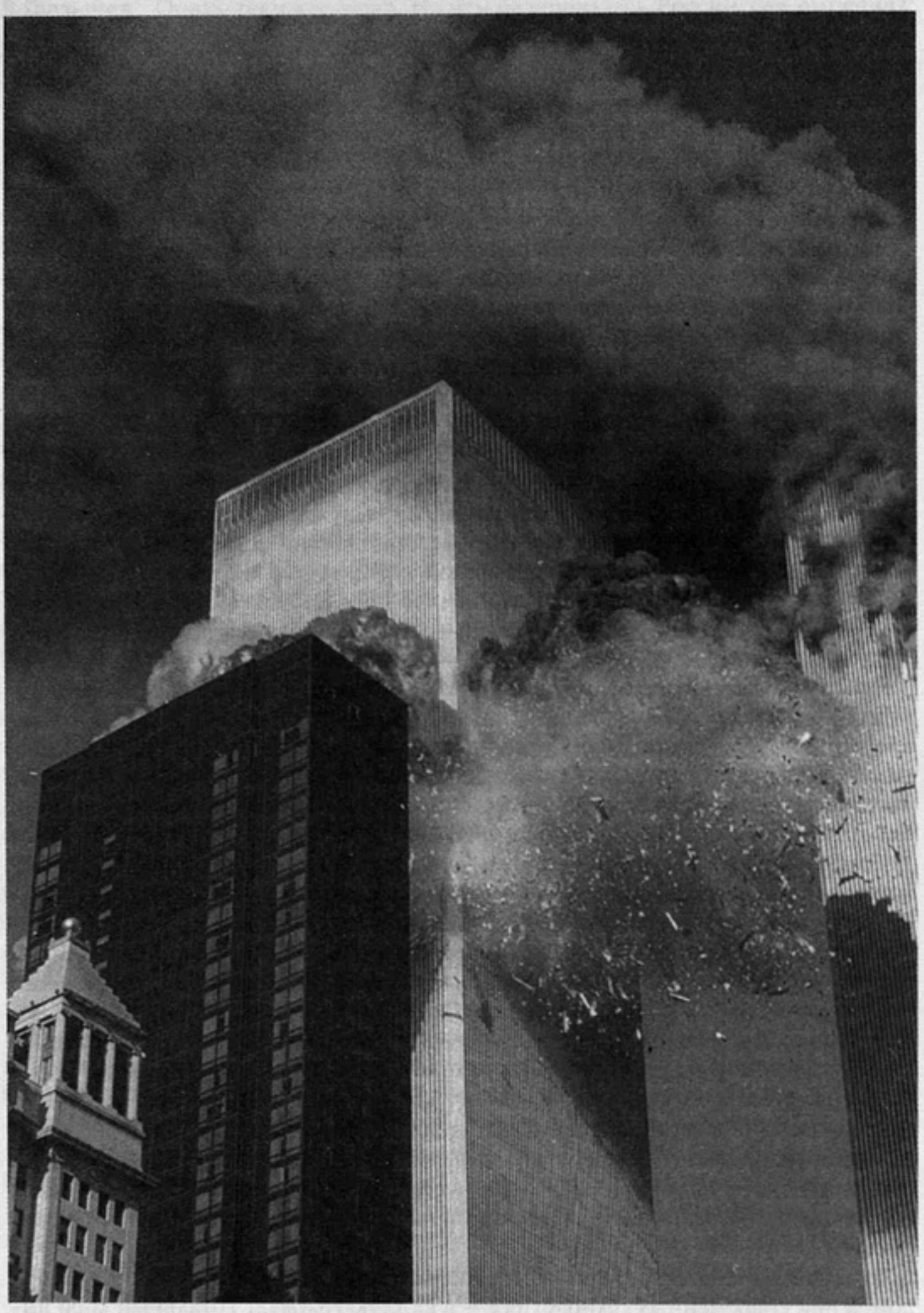
Д.Дондурей. Но это значит — мировое правительство, подслушка в каждый дом, а при современных технологиях — в каждую голову... Тотальный сбор информации с использованием бесконечных сетевых возможностей. Остается только учредить «Министерство правды»...

В.Мизиано. И «пятиминутки ненависти», что, кстати, в Америке уже происходит... Но нужен еще один компонент: чтобы каждый месяц взрывали по небоскребу. То есть тайный сговор имморализма с этическим фундаментализмом, тайный, подсознательный сговор нового мирового порядка с монстрами и дает в результате новый, внеидеологический тоталитаризм... Это гипотеза. Я понимаю, она выглядит мрачноватой антиутопией... Но, честно говоря, я боюсь такого развития событий гораздо больше, чем получения письма с подозрительным порошком.

Д.Дондурей. Вячеслав, как вы относитесь к подобному обострению темы?

В.Глазычев. Я, как мне кажется, понимаю, о чем говорит Виктор. Во всяком действии и во всяком противодействии натуральным образом заложено огромное число новых опасностей и новых вызовов.

Но я хотел бы затронуть другую очень важную тему. Мы живем в странно



устроенном разновременном мире. Отдельные локусы, страны, группы, персонажи оказываются одновременно существующими в огромном числе времен. Если сопоставить жизнь в точках А и Б, расположенных в считанных километрах друг от друга в одной и той же нашей стране, даже внутри той же области, мы увидим, что они существуют на разных цивилизационных уровнях. До смешного: в тридцатитысячном городе Похвистнево, о котором никто и не слышал, 750 частных предприятий, а тут же рядом, в другом городе, расположенном в сорока километрах, — два. Это разные цивилизации, разный образ жизни, менталитет и все прочее. А в общем, глобальном плане эта разновременность, конечно же, еще на порядок выше.

Работать с разновременной действительностью европейская философская школа никогда не умела. Вы говорите сейчас о кризисе мультикультурализма. Но ведь мультикультурализм — оборотная сторона теории прогресса, когда все выстраивается в единую временну́ю линейку — нечто передовое по необходи-

мости сменяет отсталое... Постмодернизм отменил прогресс, все и всех уравнял, но это всего лишь смена конвенции — плюс поменяли на минус. Научиться видеть разновременный мир, в котором соседствуют разные логики, — это колоссальный вызов всему мыслительному аппарату современной культуры. Она в последние десятилетия не готовилась дать на него ответ. Поэтому сегодня я ожидаю сильнейшего интеллектуального взрыва.

И дело не только в феномене разновременности. Становление Сети, сетевой культуры и сетевого бескультурья — непонятного, но реально существующего пространства — вызов не менее жесткий. Индивид, помноженный на Сеть, или малая группа, помноженная на Сеть, — это совсем не то же, что малая группа в классической социологии. У нас еще нет инструмента для осмысления всех последствий, вытекающих из глобализации информационного пространства.

В какой-то степени это перекликается с вопросом о морализме и иммортализме. С одной стороны, закон больших чисел, больших инфраструктур требует жесточайшей (не важно, в каких она перчатках) дисциплины и специфической, но иерархии... Такая инфраструктура взывает к всемирному правительству. Но, с другой стороны, существовать без ярко выраженного культивирования индивидуальности, личностного начала она тоже не может. В противном случае она мгновенно захлебнется и перестанет работать. Мы получаем, таким образом, не модель «цивилизация и *другие*», а модель цивилизации, которая без *других* существовать попросту не может.

В этом отношении неизбежен пересмотр конвенций, который можно спутать с реваншем морализма — бунтом против всевластия СМИ, против картинки, против зрелища, ставшего самодовлеющей ценностью. Ведь, скажем, запрет на интервью с террористами встречает сегодня понимание. И у кого?! У людей, которые пятую поправку к Конституции впитали с молоком матери! Они сталкиваются с невозможностью сохранения прежней нормы, с необходимостью ее переосмысления. Это опять-таки колоссальный кризис! Может, ни одного взрыва больше не произойдет, но все равно ближайшие пятнадцать лет все это будет переживаться, внутренне перерабатываться, менять механизмы сознания, способствовать развитию самоцензуры. Важно осмыслить, что не на всякое слово я как человек цивилизации имею право в публичном высказывании... Что публичное пространство не может не быть цензурованным, потому что этого требует логика инфраструктуры и сетевой взаимосвязаннности. Здесь есть определенная ловушка, и из этой ловушки надо будет выбираться. То есть и в этом отношении вызов грандиозен, поскольку в последние годы подобные вопросы даже не ставились.

Д.Дондурей. Мы вплотную подошли к проблеме, особенно важной для журнала «Искусство кино». В первые дни после 11 сентября многие встрепенулись: но ведь в кино же все это было предсказано! Уже были фильмы, где подробно показывалось, как террористы захватывают самолеты, в некоторых — даже арабские террористы... Были фильмы катастроф о разрушениях на Манхэттене!.. Действительно, весь этот сценарий Голливуд прокручивал неоднократно, собирая гигантские деньги со зрителей всего мира. Американцы зарабатывали, демонстрируя тот самый кошмар, который им же на головы в конце концов и обрушился. Многие говорили мне, что американцы тем самым спровоцировали некие силы рока, заигрывая с тем, с чем заигрывать нельзя.

Мои собеседники исходили из того, что существует некая связь между телевизионно-виртуальным миром и миром реальным. Это, действительно, очень серьезная проблема. Потому что какое-то другое событие — скажем, бомбежку Судана, где, как известно, погибли четыре тысячи человек, — не показали по телевидению. И в нашем сознании это событие просто отсутствует: никаких возмущений, маршей протеста, разговоров о правах человека... Не было — и всё.

К чему я веду? Телевидение становится активнейшим участником всех процессов, происходящих в реальности, несущих смерть, депрессию, гигантские экономические потери, изменение судеб отдельных людей, партий, группировок, правительств... Виртуальный мир не отделен от действительного. Но в виртуальном мире, в частности, в голливудском кино, есть *авторы*, которые знают, как придумать хэппи энд. Что бы ни случилось, зритель может быть уверен, что в конце появится нормальный, политкорректный президент, который, конечно

же, вовремя примет верное решение, победит агрессоров, найдет способ посадить самолет... Получается, что в кино умелые в плане жизнестроительства авторы есть, а в жизни таких авторов вроде бы и нет.

Но мы-то уже привыкли и не можем существовать без телевизионной, компьютерной или сетевой картинки. Мы жаждем зрелищ, не отдавая себе отчет, что их производство не контролируется в том смысле, в каком контролируют ход событий сценаристы из Голливуда.

Вопрос: как быть с этой мощнейшей, саморазвивающейся системой, с индустрией зрелищ, которую никто уже толком не контролирует? Ведь не обязательно быть бен Ладеном с его миллионами. Можно найти всевозможные способы стать мировым героем, если перед тобой установлена хотя бы одна камера CNN. Люди ведь не слишком четко отделяют придуманную, кинотелевизионную реальность от эмпирической. Они не обладают механизмами дистанцирования и получают мощнейшее возбуждение от фантастической картинки, какую все видели 11 сентября. А если завтра у нас появится сто таких картинок...

Как вы относитесь к проблеме подмены реальности телевизором, виртуальными сетями, к исчезновению грани между тем и другим?

В.Глазычев. Я даже готов заострить этот тезис предельно: выживание и укрепление цивилизации невозможно при сохранении логики двойных стандартов.

Д.Дондурей. Вы имеете в виду и политическую, и этическую сферу?

В.Глазычев. Да. Уверяют, будто говорить, писать, изображать можно все, что взбредет тебе в голову, а в жизни оставаться при этом мирным, законопослушным обывателем.

Заметьте такую деталь: наш кинематограф, пытаясь играть роль отечественного Голливуда, ударился в имитацию чужих чернушных образцов. А у значительной части зрителей это вызвало полное неприятие. На самых разных уровнях культурной развитости. Не соответствует. Резонанса нет.

Еще пример: что произошло на Нью-Йоркской бирже, когда Буш — простенький, незамысловатый парень, который удивительно к месту сейчас, — сказал: «Ребята, не надо использовать это событие»? Сразу прекратился обвал котировок. А ведь у президента нет никаких властных рычагов воздействия на бизнес. Но его слова вызвали резонанс. И попытки спекулировать на катастрофе мгновенно сошли на нет.

Значит, есть слова резонансные и нерезонансные. Поскольку сама Америка насчет двойного стандарта крупный специалист, то там подобный сдвиг сознания сегодня вызовет колоссальный внутриполитический и этический кризис. Этика перестанет быть «крахмальной манжеткой». Подозреваю, что и Голливуду предстоят в этом отношении чрезвычайно сложные времена. Совершенно не обязательно дело кончится введением цензуры. Как ни странно, я готов поверить в возможность такого типа резонансного воздействия: люди сами поймут, что не все можно. Самоограничение станет функциональной необходимостью, на уровне защитного рефлекса...

В.Мизиано. Я считаю, что позицию Бодрийара нужно корректировать. Его апология симулякров, его представление о том, что реальность полностью поглощена медиальным зрелищем, устарели. На самом деле очевидно, что некий диалог между производителями «фабрики грез» и реальностью существует. Есть некая промежуточная зона, назовем ее «зоной имажинария». И монстры, наносящие удары, выбирают, в сущности, те самые стратегические средства и цели, которые порождены имажинарием данной эпохи. Террористы и создатели этого имажинария — имиджмейкеры в широком смысле слова — дышат одним и тем же воздухом. Между ними существует полнейшее единодушие. Они говорят на одном языке и действуют в общем поле. Мы ведь уже убедились, что монстры прекрасно научились действовать так, чтобы оказываться на картинке. И бен Ладен выглядит в телевизоре намного эффектнее Буша. Он более голливудский, что ли, — этакий романтический персонаж, похожий на Питера О'Тула в роли Лоренса Аравийского...

Я также не думаю, что будет введена какая-то прямая цензура. В тех или других формах она, возможно, появится, но мне кажется, что американская цивилизация изобрела совершенно другие механизмы. Обратите внимание, из

всех течений европейской мысли в Америке особое развитие получила именно лингвистическая философия, постулирующая, что реальность и общественные отношения определяются языком. Америка достаточно репрессивное общество, но оно репрессирует через «микрофизику власти», если воспользоваться термином Фуко, — через контроль за системой поведения, через запрет на использование тех или иных слов, действий, понятий...

Например, когда я преподавал в Америке, я очень быстро понял, хотя это нигде не было написано, что дверь в мой кабинет должна быть открыта. Я должен быть «прозрачным», они должны меня видеть и визуально контролировать. Я быстро начал понимать, какие слова я не должен говорить, какие шутки недопустимы, если хочешь выжить в этой среде. Сама ткань человеческого поведения и в конечном счете образ мышления окружены системой табу.

Я предвижу, что подобные механизмы и восполнят отсутствие в законодательстве прямых цензурных запретов. Америка ни в коем случае не будет покушаться на свою Конституцию: это священная корова и найдены способы ее обходить. Что и произойдет и уже происходит в отношении Голливуда, СМИ и прочих средств создания коллективного имажинария. В советское время мы называли это внутренней цензурой.

Но задача представителей европейского мыслящего класса — искать и выстраивать платформу для нового дискурса, который не влипал бы ни в аффективную экстатику монстров, ни в ту тоталитарную опасность в духе Оруэлла, которая исходит со стороны фундаментализма этического. Как это сделать? Мыслящий класс не готов, у него пока нет соответствующих инструментов... Скажу сейчас крамольную вещь, но боюсь, что опыт двоемыслия, который был выработан в недрах советской цивилизации, может быть очень скоро затребован и рециклирован в новых условиях. А может, возникнет какая-то очень яркая фигура, какая-нибудь Иенская школа, семь-восемь умных молодых людей, которые всколыхнут европейский мир... Европейский в первую очередь, я не жду из Америки откровений. А может быть, кстати, свет по традиции придет к нам с Востока. Но, я думаю, нас ожидает какой-то очень интересный взрыв мысли.

Д.Дондурей. Может быть, то обстоятельство, что Россия сильно отстала от Запада, дает ей шанс найти неординарный выход из тупика, в котором оказались страны, исповедующие средиземноморские ценности и приоритеты? Те самые культурные особенности, которые не дали нам выстроить у себя буржуазное общество вместе и наряду с Европой, то отсутствие протестантской трудовой и житейской этики, которое до сих пор затрудняет наше движение, быть может, позволят нам обойти сложности, непреодолимые для западного сознания. У нас ведь, действительно, очень мощные традиции двуязычия, двоемыслия, двойного сознания. Мы лучше приспособлены к постижению запутанных, многослойных реалий, чем прямолинейное, можно сказать, даже простодушное мышление, столь характерное для Запада. С нынешним президентом у страны есть возможность стать неким пространством, где встретятся те, кто не готов к общению напрямую.

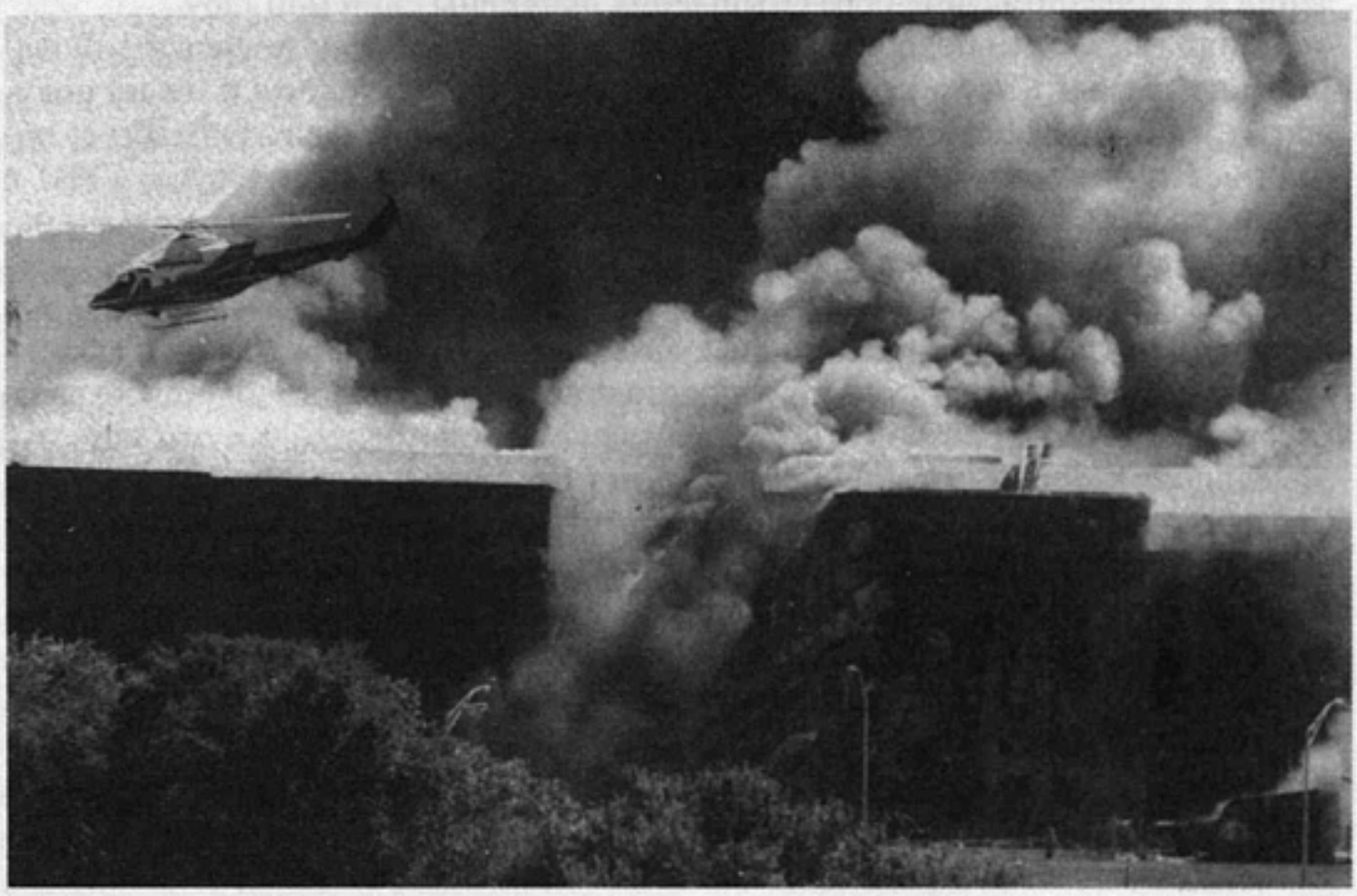
Мне кажется, мы обсудили некоторые нетривиальные, но очень важные для нас аспекты — аспекты резко изменившейся ситуации. Надеюсь, наша беседа даст читателям пищу для размышлений.

Литературная запись Н.Сиривли

АЛЕКСАНДР МИТТА:

«Буду снимать только про любовь»

БЕСЕДУ ВЕДУТ ПЕТР ВАЙЛЬ (РАДИО «СВОБОДА»), САБРИНА ТАВЕРНИСИ («НЬЮ-ЙОРК ТАЙМС») И НИНА ЦЫРКУН («ИСКУССТВО КИНО»)



Петр Вайль. Коль скоро кино является не просто искусством, не только частью индустрии развлечений, а общим образом жизни для огромного количества людей, то невольно напрашивается вопрос: как снимать фильмы катастроф, как их смотреть, после того что произошло 11 сентября в Нью-Йорке и Вашингтоне?

Александр Митта. Террористы оказались людьми гораздо более изощренного ума, чем голливудские сценаристы. Никто не мог придумать такой фантастический сценарий, и ни одна съемочная группа не могла реализовать его с таким блеском. Причем, заметьте, против американской мощи, против страны, которая затратила тысячи и тысячи миллиардов на свою безопасность и может поразить прыщ на чьей-то заднице где-нибудь в Австралии. И вот эту фантастическую военную машину победили несколько человек, вооруженных перочинными ножами.

С моей точки зрения, это столкновение двух цивилизаций и поражение той, которая строилась три тысячелетия и основана на ценности человеческой жизни. Американская цивилизация нацелена на то, что жизнь человека священна и защищена. Но приходят те, кто заявляет, что их жизнь ничто перед Богом. И это гибельно. Ибо вся история показывает, что менее развитая цивилизация побеждает более развитую. Американцы не знают, как ответить на удар. Они совершают акт возмездия, но ведь террористы предпримут следующий шаг. Я своим, так сказать, хилым умом прикинул, какие ужасы могут ожидать Нью-Йорк...

Петр Вайль. Так что же, выхода нет?

Александр Митта. Я не сомневаюсь, что современная цивилизация, во главе которой сейчас стоит Америка, выстоит и рано или поздно победит. Сила не ответ. В нашем мире есть начало Божественное — любовь, согласие, единение.

Фрагменты беседы в программе радиостанции «Свобода» «Лицом к лицу. Лидер отвечает журналистам».

И есть дьявольское, то, что имитирует Бога и пытается создать имитацию счастья. Сейчас Америка встретилась с угрозой, с которой не может пока справиться. Любовь — вот ответ на удар дьявола.

Сабрина Таверниси. Критиковать действия американского правительства в этой ситуации тоже не вполне корректно. Что же все-таки делать?

Александр Митта. Честно скажу, не знаю. Это и есть кризис, когда люди не знают ответа. Мне кажется, например, что если бы американцы потратили миллиарды не на поддержку Израиля, а на строительство супергородов для палестинцев, создали бы для них сказочно прекрасный мир, то это вряд ли изменило бы психологию палестинцев.

Петр Вайль. Если бы мы знали, как поступить в подобной ситуации, то были бы президентами, премьер-министрами или начальниками штабов. Но у нас свои профессии, и что бы ни произошло, мы продолжаем заниматься своим делом. Как быть вам, режиссеру, поставившему в российском кино первый фильм катастроф?

Александр Митта. Себе я ответил на этот вопрос. Я довольно долго ничего не снимал, потому что не знал, что сказать сегодняшнему зрителю. Когда нашел ответ, вернулся в кино, и сейчас у меня идет картина за картиной. Я рассказываю истории о любви. И ничего другого. Это и есть мой личный ответ.

Нина Цыркун. Вы говорили о столкновении цивилизаций, но мне хотелось бы повести разговор в несколько иной плоскости. Дело в том, что сразу же, после того как CNN показала жуткие события 11 сентября, огромное число американских кинематографистов увидели фрагменты своих либо только что вышедших, либо готовящихся к выходу, либо замысливающихся фильмов и просто пришли в ужас от такого сходства с реальностью.

Александр Митта. Человеческий ум работает в определенном сегменте, только террористы сработали лучше, чем все американские сценаристы вместе взятые.

Нина Цыркун. Дело не просто в том, что одни умеют делать зрелищное кино, а другие в реальных декорациях смогли осуществить то же самое, только «лучше». Не кажется ли вам, что эти страшные катастрофические образы, накапливаясь в гигантскую массу и овладевая всеми, действительно становятся материальной силой? То есть не накликали ли мы, или, конкретно говоря, американцы, эту беду на себя сами?

Александр Митта. Ой, знаете, кино — это развлечение, ничем другим оно не было и не будет.

Петр Вайль. Но есть точка зрения — она поддержана вполне достойными людьми, например, Василием Розановым, — что вина за русскую революцию лежит на русской литературе, которая расшатывала устои общества и подготовила приход большевиков...

Александр Митта. При чем тут большевики? Они и книжек не читали никогда!

Петр Вайль. Ну, были среди них люди грамотные. Если вы не согласны с Розановым, то существует и мнение — о чем говорит Нина Цыркун, — что само общество материализовало страшные кинообразы.

Александр Митта. В таком случае еще больше должны винить себя создатели самолетов и строители небоскребов. Цивилизация обеспечила все для собственной гибели, и главное заключается в том, что возобладали формальные, а не подлинные отношения с Богом. Американцы стали хозяевами мира, они наказывают кого захотят, они могут разрушить телецентр в Белграде, они... Милошевич, конечно, негодяй, убийца, но безнаказанные жандармские функции и ощущение полной защищенности Америки — не условия для развития цивилизации. Страшно об этом говорить, но, мне кажется, Америку настиг удар со стороны Бога: помни, что ты не всесильна, помни, что ты уязвима, помни, что тебе нужно действовать в мире не силой, а добром, любовью.

Сабрина Таверниси. То есть, по-вашему, то, о чем вы говорите, — начало конца Америки?

Александр Митта. Нет, для меня Америка — наиболее продвинутая часть цивилизации. Вопрос в том, как ей развиваться дальше. Развиваться, наказывая инакомыслие, невозможно.

Петр Вайль. Я думаю, в современном мире, насквозь пронизанном информацией, коммуникацией и доступном для любого вида оружия, на длинной дистанции победит тот, кто гибче, кто умеет перестраиваться.

Александр Митта. Я надеюсь, что мы придем к тому, что Земной шар станет единым. Другой судьбы у нас нет.

Петр Вайль. А вы стали бы сейчас работать над фильмом катастроф?

Александр Митта. И за сто миллионов не стал бы. Я определил свою позицию: буду снимать только про любовь.

Петр Вайль. Но ведь сейчас вы снимаете остросюжетное кино про терроризм?

Александр Митта. Это история трех человек — жены, мужа и его друга. Один из них депутат Думы, другой — террорист, который берет друга и его жену в заложники. И пока он тащит их на смерть, его психология меняется, он успевает полюбить своих пленников и спасает их ценой собственной жизни. Это история о том, как любовь преодолевает самые агрессивные намерения человека, метафорическая история, которая выглядит как простая жизненная. Вот мой ответ на сегодняшнюю ситуацию.

Петр Вайль. Многие американские кинематографисты приостановили съемки, из программ телевидения снимают заявленные ранее сериалы или фильмы катастроф. Как вы думаете, как долго это продлится?

Александр Митта. Человек все быстро забывает. Как только люди почувствуют, что теряют выгоду, все вернется на круги своя. Но я, например, буду выключать такие программы. Я их смотреть не буду.

Петр Вайль. Вы признанный «сюжетник» российского кино, но вы почти одиноки. Почему?

Александр Митта. Потому что сюжет требует культурной работы с материалом, а российское отношение к кино было и остается дилетантским.

Нина Цыркун. Иными словами, нашим режиссерам, в принципе, зритель не нужен. Это каким-то парадоксальным образом смыкается с самодостаточностью американского кино, которому по большому счету безразличен зритель за пределами страны. В связи с чем я хочу сделать странный, может быть, переход. История 11 сентября во всем мире вызвала мощный всплеск интереса к исламу. Не кажется ли вам, что здесь заключается главный вызов нового тысячелетия, а именно — необходимость наконец понять другого или хотя бы попытаться сделать шаг в этом направлении, жить в условиях взаимной адаптации?

Александр Митта. Бен Ладен не функционер ислама, он в том же ряду стоит, что злодеи коммунизма и фашизма, Пол Пот и прочие слуги дьявола. Ислам — мирное, моральное, серьезное учение, которое, вероятно, более, чем иные, учит быть слугой Бога. Что и эксплуатирует бен Ладен.

Нина Цыркун. Я хотела бы сделать акцент на другом. Я говорю не об исламе как таковом, а о том, что главное — это импульс понять другого и его образ мыслей, взаимодействовать с ним не на основе ощущения собственного превосходства, а в попытке взаимного контакта.

Александр Митта. Да, тут вы совершенно правы. Потому что взгляд другого оказался вдруг неизмеримо более мощным. Привычка верить в то, что человеческая жизнь священна и неприкосновенна, выявила свою беспомощность. Тот, кто готов пожертвовать собой, всегда победит того, кто будет свою жизнь оберегать.

Петр Вайль. Как вы думаете, в ситуации, когда важно понимать другую культуру, другую цивилизацию, у России особое предназначение? Ведь у России всегда было тяготение к Востоку, и многие отечественные мыслители сознавали свое «промежуточное» положение — достаточно вспомнить поэму Блока «Скифы», например. Итак, есть ли у России особая роль и способна ли она ее выполнить?

Александр Митта. Мне, честно говоря, кажется, что все люди, которых я считаю гениями российской культуры — Чехов, Толстой, Достоевский, — больше ориентировались на ценности западной цивилизации. Для меня критерий всего — Пушкин. У Пушкина какой интерес к восточной культуре? По-моему, никакого.

Петр Вайль. Начинался интерес у Лермонтова, был интерес у Толстого...

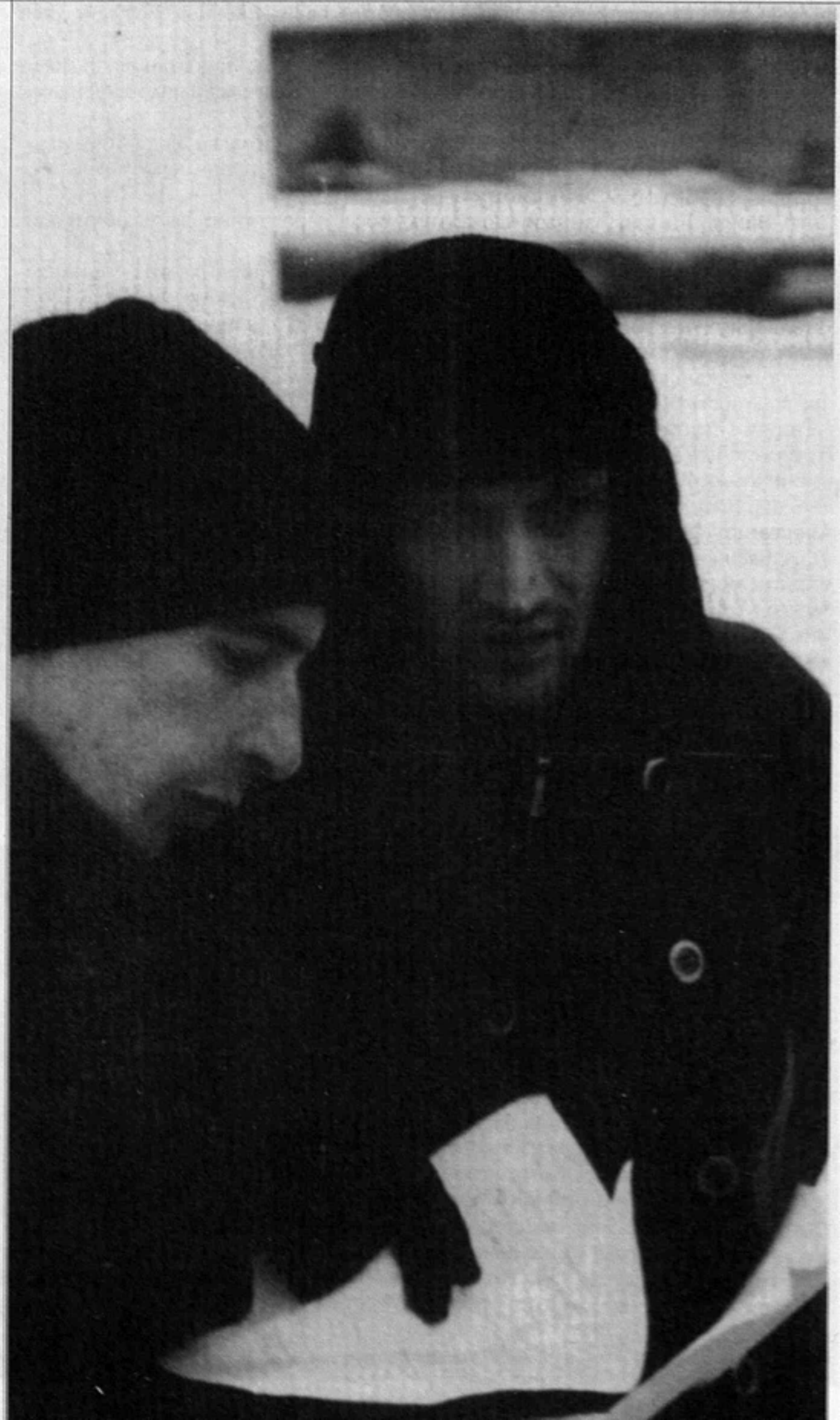
Нина Цыркун. У Пушкина была поэма «Тазит», по ней ясно, что проблема российского присутствия на Кавказе сильно его волновала, а то, что поэма осталась незавершенной, симптоматично, потому что даже гений не представлял себе, как справиться с этой проблемой.

Петр Вайль. И все-таки могут ли события, произошедшие 11 сентября, изменить направление развития кинематографа?

Александр Митта. Ну, они должны изменить всю нашу жизнь. По-моему, 11 сентября — это и есть подлинное начало третьего тысячелетия.

Москва, 14 октября 2001 года

Р Е П Е Р Т У А Р



К.Муратова и Ю.Кузенко на съемках фильма «Апрель»

ИГОРЬ МАНЦОВ

На пороге

...На страшную музыку вашу
прекрасные лягут слова.
Борис Рыжий

1

«Апрель» — первый фильм, который берет криминальный сюжет в кавычки. Значит, отдельные кинематографисты научились работать.

А почему в нашем кино последнего десятилетия так много криминальных сюжетов? Пользуются спросом? Но добровольно, по велению сердца даже мазохист не выберет невменяемый ералаш с картонными персонажами. Изобилие одномерных криминальных картин есть метафора системной нелегитимности 90-х. Конечно, все началось еще в феврале 17-го. С новой силой возобновилось в 91-м, когда партхозактив, спецслужбы и свободолюбивые национальные лидеры в считанные месяцы растащили власть на мелкие кусочки, по углам. Преемственность нелегитимности, конфликт авторитетов (СССР против РСФСР и т.п.) — все это неуклюже, нехудожественно, но, в принципе, верно отразили кинематографисты. В наших картинах и сериалах на указанную тему (а какое произведение избежало опасной проблематики?) поражает именно бессмысленность происходящего. Ощущение, что все и сразу позабыли законы сюжетосложения, художественную логику, растоптали идею полнокровного характера, подвергли остракизму принцип вменяемых мотивировок.

«Апрель»
Автор сценария, режиссер **К.Мурзенко**
Оператор **М.Трапо**
Художник **Г.Пушкин**
Композитор **Д.Калашник**
В ролях: **Е.Стычкин, А.Куликова, Д.Бургазлиев, Ю.Куценко, С.Мазаев, Р.Литвинова, М.Круг, А.Лазарев-мл. и другие**
М.Б.Продакшнз, «Юнион Арт», Компания «СТВ», «Нон-стоп продакшн»
Россия
2001

Глядите, по телевизору новая реклама налоговой службы: из «Мерседесов» выходят могучие парни в коже и движутся по жизни, закрывая ладонями лицо и объектив видеокамеры. «Новый налог — 13 процентов. Пора выйти из тени...» Вполне грамотный дайджест российской киновидеопродукции соответствующего направления. По сути, эта продукция не содержит ничего, кроме констатации уязвимости закона и анонимной опасности, транслируемой безликими субъектами в коже. «Будьте благоразумны!» — будто бы обращаются к ним авторы. На деле обращение содержит не грозное предупреждение владельцам «Мерседесов», а безотчетную тревогу, которой авторы щедро делятся с массовым зрителем. Вроде бы пора выйти из тени, но парни отчего-то не торопятся, насилуя съемочную камеру широкой ладонью. Таким образом, официальный ролик суровой государственной службы оборачивается своей противоположностью, в очередной раз манифестируя ничтожность закона, зависимость власти, потенциальную близость анархии. В конечном счете — все ту же нелегитимность.

Наши псевдожанровые картины имитируют объективный взгляд, чередуя скучно снятые фабульные «ремарки», вроде «постреляли — выпили — сунул в рыло — завалил в постель», с безликими сценическими диалогами. В таком фильме ничего нельзя *увидеть*; «объективность» как раз и означает, что на объективе лежит тяжелая ладонь. Социальный контекст по-прежнему пугает. Кинематографисты по-прежнему впаривают нам свои бескрылые фантазии, унифицированные догадки об устройстве теневого мира.

Горе-мастерам пора бы догадаться: объективность никого не интересует. Телепрограмму «Криминальная Россия» должно превратить в искусство, уголовную хронику поменять на художественное кино. Мурзенко рассудил верно: если увидеть напрямую все равно ничего не удается, следует оставить в покое визуальные штампы и соответствующую фабулу, перенеся смыслообразующее ударение на *речь*. Следует отказаться от бесплодной иллюзии «объективности», пересказать укоренившийся дебильный сюжет, не скрывая субъекта высказывания, рассказчика или хотя бы следов его присутствия — интонации, речевого жеста, специфической лексики. Думаю, сравнение повествовательной манеры «Апреля» со сказовой литературной формой вполне корректно и правомерно.

«...Для сказовых форм характерно пользование устной речью, имеющей специфические социальные или профессиональные оттенки, — речь крестьянина, полуинтеллигента, мещанина, священника и т.д.»[1]. Сразу же отметим, что в «Апреле» представлены приблатненная богема и криминальный элемент с практической жилкой.

В своей дебютной работе Мурзенко-режиссер пересказывает надуманный криминальный сюжет. Искусственный донельзя, до степени легкого кретинизма. Молодому, легкому на подъем вору по кличке Апрель отказано в доверии: «Всё. Слили меня. Нет меня. Паспорт я зарыл, без него легче. На адресе яма у нас, лютые сидят. Может, опера́, может, еще кто. Чей капкан, как поймешь? Всё. Везде, везде обложили. Будто это вина моя, что меня по другому делу взяли и полдня в ментах продержали. Что ж, теперь я падла, раз живой, раз не повалили меня со всеми?!»

Закадровые страдания Апреля, внутренний монолог, данный на его же крупном плане, получают мгновенный отклик. «Нет, не падла. Только корешей валят, а тебя нет. А это уже — вина, — рассуждает основательный и авторитетный Леонид Петрович по прозвищу Турист, принимая издерганного парня на конспиративной квартире за водочкой и ветчиной. — Закон такой, по жизни закон. И потом редко мусора гребут просто так перед разборкой. Выпей, Апрель, так мне тебя легче понять будет...»

Собственно, режиссура Мурзенко начинается с написанной им фразы. Фраза задает жесткую, единую для всех исполнителей манеру поведения. Задает дыхание, темпоритм, интонацию, даже внутрикадровую пластику. Несмотря на разность речевых характеристик, все время чувствуешь, что реплики стили-

[1] Эйхенбаум Б. О литературе. М., 1987, с. 419.

«Апрель».
Апрель — Е.Стычкин

зованы одним и тем же рассказчиком-демиургом. В то же время это именно стилизация сказа: сохраняются следы фольклорной основы и сказовая интонация, а рассказчика как такового нет. Его и не может быть в кино, которое устроено подобно мифу — рассказывает само себя.

В «Апреле» встречаются, сосуществуют и борются между собой два принципа организации материала. Кино как миф, анонимная машина по уничтожению времени; кино как рудимент литературной традиции, рассказ, то и дело разрывающий временну́ю ткань, чтобы предъявить зрителю полновластного Автора. Напряжение, возникающее в борьбе двух миров, сообщает дебютной картине Константина Мурзенко энергию особого рода, позволяя *впервые* организовать членораздельную речь из темных глубин нелегитимности.

Когда Михаил Круг — знаменитый исполнитель криминального шансона, выступающий в роли Леонида Петровича, — демонстрирует специфическую сноровку в обращении с сигаретой, эффектный жест воспринимается одновременно как его личный автограф, знак включенности в определенную субкультуру, и как органичный элемент авторской риторики, фрагмент речи повествователя. В этом смысле изоморфны индивидуальная жестикуляция Круга и придуманные для него реплики, изящные и неуловимо ироничные, почти автопародийные: «Выпей, Апрель, так мне тебя легче понять будет», «Значит, с детства смекалку проявлял?», «Ты пацан верный, знаешь волчью долю», «Только я тебе верить должен и хочу тебе верить. Ты ведь парень честный?» — «Угу...»

То же самое происходит с остальными персонажами. Их интонация безупречно индивидуальна, однако в каждой реплике внимательный зритель с легкостью различит отголоски авторского сарказма. «Да, все меня любят, уважают, дружат...» — Володя (Денис Бургазлиев). «Да, нет, мы тебя не кидаем, Володя. Мне самому тебя застрелить хочется после всего, что ты сделал...» — Феликс (Сергей Мазаев). «Поверь мне, поверь, Володя, в жизни много всяких эдаких таких оргазмов!» — Артур (Гоша Куценко). Даже безымянная буфетчица из Нескучного сада произносит свою скупую реплику с таким артистизмом, так гениально интонируя, что моментально превращается из эпизодического персонажа в персонажа *необходимого*: «Водочки?! Какой?»

Или, положим, проходящий через всю картину актуальный вопрос: «Жесток ли мир?» (А помните, совсем недавно в нашем кино преобладали отвлеченные формулы, вроде «Что такое Элизиум?» Но, кажется, смена приоритетов наконец-то произошла.) На вопрос пытаются ответить все кому не лень. При этом

каждое новое обсуждение словно бы учитывает суммарный эффект предшествующих толкований. Это значит, что Автор выглядывает из-за плеча того или иного персонажа в качестве ангела-хранителя, беса-искусителя или — редко — в качестве всемогущего демиурга.

Будучи не в силах проникнуть в зону нелегитимности (а это, как уже было сказано, в психологическом смысле — весь российский социум), наши кинематографисты безропотно подчинились незавидной доле, принялись культивировать слепоту. Имитируя акт творения, они прокачивали свои картины сомнительными энергиями: растерянностью, тревогой, навязчиво переходящей в ужас. Мурзенко приручает ужас, Мурзенко освещает теневую, постсоветскую Россию, если угодно, светом *разума* и *здравого смысла*. А там, где он добавляет смысл поэтический, добивается победы полной и окончательной.

2

Проводником смысла — здравого и поэтического — выступает Петр Апрель (Евгений Стычкин). Значение Стычкина для картины переоценить невозможно, поэтому я временно прерываю разбор поэтики, акцентируя психофизику. Думаю, у Стычкина получилась незаурядная роль. Из ничего, из растерянного воришки в изодранной ушанке соавторы — постановщик и актер — вылепили подлинного киногероя: нервного, тонкого, доброго, злого, сильного, надежного, влюбленного — любого.

Вот диалог главного героя Апреля и медсестры Аллы, несостоявшейся «бабочки» с Тверской.

— Я с женщинами не сплю за деньги.
— Не по карману?
— Да нет, я любовь ищу.
— И как, получается?
— Искать получается...

Почти случайно (детдом, день рождения 29 февраля) залетев в мир, где доминируют криминализированная богема, коррумпированная власть и переодетые жрецы синкретической духовности, Апрель — плут и трикстер — учит этот мир иным правилам игры, *исправляет* его. Самым неожиданным образом прямолинейное резонерство Апреля, его высокопарная риторика («Я любовь ищу») приобретают на фоне общепринятой речевой стратегии, двусмысленной и ядовитой, характер безусловной подлинности! И поскольку люди, населяющие этот мир, все без исключения живут по плутовскому закону и сами являются трикстерами, природному плуту («с детства смекалку проявлял»), карманнику Апрелю приходится превратиться в доброго молодца, в Героя.

Монологи Апреля, который пере*ска*зывает реальность заново, постепенно отказываясь от стилизованной блатной фени, а значит, вытаскивая эту реальность из тени, из нелегитимности на территорию, где различимы вменяемое сознание и моральный закон, напоминают о нескончаемых радиопередачах доброго сказочника Николая Литвинова. Литвинов блистательно разводил добро и зло, правду и кривду в пределах интонации, даже в пределах паузы, в пределах молчания, на излете голоса и дыхания.

«Я не хирург, я педиатр, — разъясняет Апрелю врач в Доме ребенка, где работает Алла. — Нужно думать очень быстро и очень о многом. А ты чем занимаешься?» «Я — убийца, киллер, как теперь говорят. Знаешь, работаю нечасто, думаю совсем мало, никому не завидую...» — Стычкин блестяще присваивает, одушевляет эту условную, орнаментальную формулу. Оказавшись один на один с «жестоким миром», дважды преданный, дважды «слитый», сданный и милиции, и бандитам — кто раньше успеет, — он принимает вызов. С горькой иронией Апрель примеряет имидж профессионального убийцы, которым он так и не стал — к всеобщему неудовольствию криминальной богемы из боулинг-клуба. Стычкин декламирует эту фразу, непостижимым образом сочетая жестокий сарказм и обманутое простодушие, фатализм, но не обреченность, мужественную решимость и волю к борьбе, но не брутальную спесь голливудского сверхчеловека. «Ствол хочешь? На... Сдается мне, типа я ангел твой добрый...» — успокаивает он взбесившегося эстета Володю, который был Апрелю заказан и ко-

торого Апрель категорически, раз за разом отказывается убивать. Наш ответ господам Брюсу и Арнольду.

3

Спекулятивный характер всякого кино очевиден. Мастера по изготовлению штучных авторских блокбастеров, привычно рассуждающие о свободном полете своей художественной мысли и неангажированности своего творчества, заблуждаются и (или) лукавят. В свою очередь, эти люди спекулируют на запросах и ожиданиях образованной узкой прослойки, которая почитается ими за единственно достойную и возможную публику, точно так же как представители жанрового кино ориентируются на вкусы и предпочтения массовой аудитории.

В 90-е годы в нашем кино случилась форменная беда. Сохранившие себя в рамках производственного цикла мастера авторского кино негласно и неявно, но очевидно блокировались с режиссерами менее амбициозными и тонкими. Все вместе они поставили на *успех*. И проиграли.

С формулой успеха, с психологией победителей смогли отождествить себя очень немногие. Они, в основном, и аплодировали. В Доме кино, в Сочи или Анапе. Очень кстати оказалась «Ника», наш российский «Оскар», богиня тотальной победы.

Господа, снимающие неумелые (а хотя бы и мастеровитые) кальки с голливудских образцов, обречены на вечный неуспех в России, равно как и англосаксонская стратегия в целом.

По мнению психолингвиста Анны Вежбицкой, ключевыми для смыслового универсума русского языка, а значит, и русского сознания являются слова «душа», «судьба» и «тоска» (ср. с репликой милиционера из выдающейся по точности интонирования, пронзительности и глубине сцены «Апреля» в Нескучном саду: «Молодой ты, с тобой и *тоскую*. Чем больше вижу, тем больше тоскую...»).

«Английский язык обычно представляет все жизненные события, происходящие с нами, так, как будто бы мы всецело управляем ими, как будто все наши ожидания и надежды находятся под нашим контролем»[2]. «Богатство и разнообразие безличных конструкций в русском языке показывает, что язык отражает и всячески поощряет преобладающую в русской культурной традиции тенденцию рассматривать мир как совокупность событий, не поддающихся ни человеческому контролю, ни человеческому уразумению, причем эти события, которые человек не в состоянии до конца постичь и уразуметь и которыми он не в состоянии полностью управлять, чаще бывают для него плохими, чем хорошими. Как и судьба»[3]. (Ср. с репликой многомудрого милиционера из Нескучного сада: «Вон, мужик думает, что решение принял... Не вырвешься!»)

Очередная победа автора в том, что ему удалась ненавязчивая, но глубокая культурология. Мурзенко использует в качестве жанровой болванки традиционную схему англосаксонского криминального фильма. Все как полагается: многоярусные группировки, разборки, заказ, киллер, затравленный, но ловкий герой, интрижка мимоходом, похищение детей, продажа органов для медицинских целей, перезаказ и подстава киллера, не выполнившего задание, кровавая схватка крепкого орешка с боевиками в замкнутом помещении, «мексиканская дуэль»: у кого крепче нервы, высокий драматизм диалогов, заложники, «дом окружен!», «выходить по одному», побег под дулами автоматов... Однако весь этот импортный маразм — порождение иного языкового сознания — Мурзенко иронично адаптирует в полном соответствии с русской социокультурной стратегией. Все, что было спланировано носителями волевого импульса, сверхчеловеками, потерпело крах. Все вышло наоборот, вместо английского номинативного оборота «He succeeded» русский дативный «Ему это не удалось».

Отрицается легкий, плановый успех. Отрицается бытие в категориях эконо-

---

[2] Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997, с. 56.
[3] Там же, с. 76.

мического обмена («Не знаю, почем они у тебя, а ты был мне заказан за четыре штуки!») и гарантий, обеспеченных человеческим волеизъявлением. Утверждается *проблемный герой*, готовый безропотно подчиниться судьбе, но не мелким бесам из «крупного холдинга». «Апрель» — картина про то, как сильные парни заказывали биографию, но никому ничего не удалось. Никому — ничего. Всех по-русски заказала судьба.

Только расслабленность и несогласованность действий многочисленных продюсеров фильма могут помешать его превращению в национальный блокбастер, в культовый народный эпос.

4

Значение «Апреля» в том, что здесь наконец-то появился *отец*. Наше кино давно не знает *отца* как смыслообразующую единицу сюжета. В «Окраине» Петра Луцика отец существует лишь как единица памяти, памяти о творцах классического советского кино, его отцах-основателях. В «Брате», который корили за аморальность, нет ни бога, ни черта, все отморозки, вполне в соответствии с принципом реальности. Во втором «Брате», вывозя русскую шлюху из темного царства, вечный подросток Данила становится *мужем*. В «Сестрах» героиня внезапно припоминает *отца*, однако силы еще не равны и проснувшийся от спячки добрый молодец — молодой милиционер — погибает в схватке с преобладающими силами противника.

В «Апреле» персонаж Евгения Стычкина стремительно, как в классической сказке, проходит путь от детдомовского сироты до *мужа* (встреча с Аллой), от мужа до *отца* (спасение грудного ребенка из-под дула пистолета взбесившегося маньяка).

5

Случай «Апреля»: в ситуацию криминального праздника внедрен персонаж с иным, чужеродным социальным телом. Вот вам главная рифма к фильму Мурзенко — «Семь самураев» Акиры Куросавы. Право же, такую рифму надо заслужить!

Лента Куросавы принадлежит к числу наивысших достижений мировой культуры всех времен. Ее подлинный смысл, как и положено, открывается в последние пять минут. Три часа хорошие самураи героически истребляли плохих. Три часа осторожные крестьяне, заурядные обыватели, хоронились по норам и углам. Но когда увлекательное зрелище закончилось, Куросава поставил смысловую точку: самураи приходят и уходят, остается человек с мотыгой и горстью семенного риса в ладони. Остается навсегда.

В «Апреле» блестяще стилизованы, исчерпывающе объяснены богема и тусовка. Бесподобны в роли самих себя, из телевизора, поп-лидеры Куценко и Мазаев. Выразительна сцена всеобщего сбора, чтобы не сказать слета, богемы в глянцевом боулинг-клубе, транслирующая единодушное, согласное томление пресыщенной плоти. Великолепен Денис Бургазлиев в роли эстета Володи, сколь истеричного, столь же инфантильного «мелкого жулика, теневика, просто мойщика районного масштаба в жесткой разработке у ментов». Как знаковое прочитывается появление утомленной успехом светской львицы — Ренаты Литвиновой...

Хороша сцена на мосту в зимнем Нескучном саду, когда сосредоточенный Апрель так и не решается выстрелить в заказанных ему Артура и Володю. Артур настаивает на том, что в топке «генератора постоянного оргазма», который создают цивилизованные западные партнеры, должны гореть люди второго сорта, «умственно отсталые» обыватели. «Поиск новых горизонтов чувственности, характерный для богемы, в психологическом отношении является паразитированием на умеренности и ограниченности жизненных горизонтов тех, кто к богеме не принадлежит. Без сравнения с ними скуки будничной жизни обычных людей этот поиск утратил бы характер приключения»[4].

---

[4] У о л ц е р М. Компания критиков. Социальная критика и политические пристрастия XX века. М., 1999, с. 26.

«Действительно, какие-то зомби кругом! Того и гляди накинутся...» — откликается Володя на провокации хитрого Артура. Мурзенко очень точно отыгрывает реальный социокультурный контекст: именно истеричная богема, принимая свои худшие предчувствия за объективную реальность, вбрасывает в общество идеологию гражданской войны!

Мурзенко прав сплошь и рядом: Петр Апрель отказывается убивать, хотя за ним идет охота и со стороны богемы, и со стороны власти. На карнавале, на дьявольском маскараде, где перемешались и давно договорились самураи из различных — левых, правых, центристских, но одинаково нелегитимных — группировок, Апрель, смешной человек без роду и племени, не у дел. Судя по всему, это обстоятельство не слишком заботит богему и власть имущих. Ночной клуб пока не обесточен, и хотя, по утверждению героини Ренаты Литвиновой, «третья мировая война два часа как началась», никто не спешит в бомбоубежище. Напрасная, досадная самоуверенность: «Самураи приходят и уходят, крестьяне остаются навсегда...»

Изобретательно решен эпизод похищения детей из приюта. Четверо бандитов натягивают на себя резиновые маски, одолженные в детском же театре, мгновенно превращаясь из опасных отморозков в анонимных зайчиков. Подобно Балабанову («Брат-2»), Мурзенко подменяет изображение кровавой разборки стилизацией компьютерной игры. Один из отморозков узнает себя в погибающей на экране дисплея виртуальной зверушке. Отморозок обиженно пыхтит по адресу увлеченного компьютерной стрелялкой врача: «Ты что делаешь? Брата моего — пилой?! Ему же больно!» Снова опосредованное повествование, сказовая интонация.

Мурзенко убирает натурализм, отменяет телесность. Теперь любые, самые нелепые и неорганичные для русской почвы повороты сюжета воспринимаются как чужая, навязанная, «не наша» игра. Таким образом, кроме формальных, режиссер решает задачи идеологического порядка. «Детка, — обращаясь к перепуганной медсестре, восклицает другой «зайчик», то бишь отморозок. — Мы же группа «На-На»! Вон и Барри Каримович вернулся!» Чем не блиц-портрет постсоветского общества-спектакля?

Мурзенко понимает жанр инфантильного маскарада как превращенную форму всеобщей нелегитимности. Компьютерные зайчики и глянцевые нанайцы — личины анонимной, самодовольной силы, исподволь вытеснившей саму идею общества, устроенного на сколько-нибудь рациональных и достойных основаниях.

6

Поздно, поздно! Вот — по небу прожектора
загуляли, гуляет народ.
Это в клубе ночном, это фишка, игра,
будто год 43-й идет.

Будто я от тебя под бомбежкой пойду —
снег с землею взлетят позади,
и, убитый, я в серую грязь упаду.
Ты меня разбуди, разбуди.

Пока что не понял, дотянулся ли Мурзенко до последней простоты Бориса Рыжего — лучшего поэта 90-х, безвременно погибшего ровесника и, по сути, мистического двойника Петра Апреля. Впрочем, не важно, «славою сочтемся потом». Важно другое: совсем скоро у нас наряду с плохим будет хорошее кино.

ДМИТРИЙ БЫКОВ

Механическая пьеса для неоконченного пианино

«Механическая сюита»
По мотивам одноименной повести С.Чихачёва
Автор сценария **Г.Островский**
Режиссер **Д.Месхиев**
Оператор **С.Мачильский**
Художник **Н.Кочергина**
В ролях: **С.Гармаш, М.Пореченков, К.Хабенский, С.Маковецкий, И.Розанова, А.Баширов, А.Фатюшин, З.Шарко, Ю.Кузнецов и другие**
Кинофорум 2000
Россия
2001

Фильм Д.Месхиева «Механическая сюита» (сценарий Г.Островского по мотивам одноименной повести С. Чихачёва, опубликованной в «ИК», 2001, № 8) похож на все отечественные фильмы сразу. Фабула его перекликается с «Второстепенными людьми» К.Муратовой, способ сюжетосложения — с «Днем полнолуния» К.Шахназарова, стилистика — с «Особенностями национального всего» А.Рогожкина, финал — с «Андреем Рублевым» А.Тарковского. Присутствуют и фирменные знаки питерской школы с ее митьковатой, придурковатой, иронико-выспренней патетикой. В числе знаков: пригородные электрички, руинирующий жилой фонд, где обитают персонажи картины, бандиты-братья («От братьев Дамаскиных еще никто не уходил!»), песни Леонида Федорова и — в эпизодах — Юрий Кузнецов с Александром Башировым.

Месхиев — режиссер исключительно одаренный, автор прекрасного «Экзерсиса № 5», «Гамбринуса», «Циников». Да и в менее удачных картинах — «Над темной водой», «Американка» — случались у него неплохие сцены, с юмором вроде как все в порядке. Геннадий Островский вообще выдающийся сценарист, только вот карма у него такая — спасать чужие сценарии, я это еще на «Сочинении ко Дню Победы» заметил.

В наше время так трудно кино снять, деньги достать, организовать все... Талантливые люди — Месхиев, Островский, Мачильский (оператор), Гармаш, Пореченков, Шарко, Кузнецов, Баширов, Фатюшин, Маковецкий — тратили время, силы, деньги... Что прикажете делать с моим врожденным уважением к труду, с априорным доброжелательством ко всем этим прекрасным людям и с безнадежным ощущением полного непонимания, чего ради они все это затеяли?

Повесть С.Чихачёва, на мой вкус, стилизована под сказ довольно посредственно, да и модный ныне «сетевой», интернетный принцип построения текста как системы ссылок работает далеко не всегда. Никакого нового качества такая композиция отнюдь не гарантирует: ну пробьешь ты стену — и что будешь делать в соседней камере? Положим, в «Дне полнолуния» — названном так, кажется, в пику «Дням затмения», но при этом ничуть не более прозрачном — картину спасает некая лирическая доминанта, ностальгическое настроение, вполне адекватная эпохе светлая грусть, переходящая в раздражение: все начинается, ничего не кончается, и в бесчисленных случайных встречах и совпадениях все труднее уловить смысл. Единый промысел распался на множество мелких и бессмысленных сюжетиков, в каждом из которых смысл подменен многозначительностью. Сотня завязок без развязок все-таки была объединена ощущением Конца Великой Эпохи, конца стиля и нарративности. Вот в «Магнолии» или в «Беги, Лола, беги» этот «интернет» не утомляет: в первом случае все в конце концов завязывается в единый узел, очень хорошо продуманный, а в «Лоле» задан сумасшедший темп. Но уже в «Амели» прием откровенно пародируется (вспомним дюжину парочек, одновременно испытывающих оргазм, раздавленную муху, с которой все начинается, или финальных монахинь, отрабатывающих удар по мячу). Интернет, похоже, уже успел всех разочаровать. Да и Павич тоже. И вообще система ссылок далеко еще не является текстом, это скорее памятник эпохе, отказавшейся от вертикали. Сегодня, во времена торжества нового консерватизма (хорош он или плох — другой вопрос), такой «горизонтальный» способ рассказывания историй, где все равно всему и ни один герой не отличается от другого, уже выглядит безнадежной архаикой. Не знаю, многие ли зрители способны долго смотреть фильмы вроде «Временного кода»: как эксперимент это очень мило, но никакого прорыва, кроме технологического, опять-таки не дает. Можно и на руках ходить, но неудобно. Либо человек станет кем-то другим, очень политкорректным, горизонтальным и совершенно безразличным ко всему, либо у каждой истории по-прежнему будут начало, конец, кульминация и очерченный круг положительных и отрицательных героев. Без этого выходит ну очень муторно.

«Механическая сюита» как раз и останется памятником времени, когда все было равно всему, все можно и поэтому почти ничего не интересно. Вот, значит, история (у Чихачёва в ней гораздо больше натяжек — Островский хоть что-то придумал, призвав на помощь хорошо забытую мифологию «производственной драмы»): двое «итээров» — Макеранец и Митягин (С.Гармаш и М.Пореченков) командируются с московского завода в пригород Петербурга с деликатной миссией. Они должны привезти в Москву тело Коли, тоже заводчанина, который поехал в короткий отпуск и умер на лавочке от внезапного инфаркта. Прибыли, командировочные пропили с местной библиотекаршей (Е.Добровольская). Нету денег ни на гроб, ни на место в товарном вагоне. Осталось ровно на три купейных билета. Угадайте, что будет дальше. Угадали? Естественно, труп они забирают из морга и, обвязав его шарфом Макеранца и надев черные очки Митягина, тащат с собой в вагон. Естественно, проводница принимает труп за пьяного — точь-в-точь как менты во «Второстепенных людях» у Муратовой. Проводницу можно понять — с пьяным гораздо хлопотнее, чем с трупом.

Четвертым в купе едет мужик, звать Эдуард (К.Хабенский), у него в «дипломате» украденная на заводе деталь, стоит аж пятьдесят тысяч долларов. Сопровождающие тело друзья на радостях, что все так ловко обделали, пошли пиво пить, а попутчик случайно уронил тяжеленный чемодан на труп, прямо на голову, и решил, что это он убил человека. Угадайте, что будет дальше. Он, естественно (противоестественно, конечно, но чего не сделаешь с перепугу), тут же выбрасывает труп в окно. Труп падает на рельсы, под колеса локомотива, и бедный Коля попадает в тот же самый морг, откуда его сутки назад забрали в гораздо лучшем виде. Следователь Подлюковский (С.Маковецкий), которому поручено расследовать дело о наезде на человека, смекает: а выдам-ка я этого неопознанного мертвяка за известного поездного вора, которого не могу поймать вот уже полгода. И у начальства процент раскрываемости преступлений повысится, и мне по службе продвижение выйдет. Вор к тому времени уже ус-

пел ограбить библиотекаршу, ту, которой добрый язвенник Макеранец отдал по пьяни все командировочные. А красавец машинист, мачо местного масштаба, от переживаний стал импотентом. Он-то не знал, что на рельсах лежало мертвое тело. У Чихачёва, заметьте, он умирал от раскаяния, и его кончина должна была поднять трагифарс на некий философский регистр, но так и не подняла. Островский же решил иначе: чего гробить мужика, пусть станет импотентом. Это и смешно, и заодно сработает как намек на то, что в России никто ничего не может.

Прыткий следователь оказывается разоблачен, потому что труп-то уже проформалиненный и ограбить библиотекаршу никак не мог. А у следователя мать (З.Шарко), говорящая почему-то с интонациями Татьяны Пельтцер. Мать ухаживает за безымянными могилами, потому что муж без вести пропал на войне и она верит, что кто-то где-то так же ухаживает за его могилкой.

Но я забежал сильно вперед по ходу сюжета. Оставим на время душевную тетеньку и вернемся к нашим героям, которые, попив пива, влезли в драку и едва успели на поезд. Зашли в купе, а трупа-то и нет, нет нашего Коли. «Где же он?» «Да покурить вышел», — едва выговаривает насмерть перепуганный Эдик, тот, который с чемоданом. Раскололся он с перепугу быстро, тем более что шарф покойника зацепился за окно. Улика. «Выбросил Колю?» — «Выбросил». — «Ну, вот теперь, сука, пойдешь с нами его искать. Чемодан давай сюда».

Ищут они, ищут, несчастный Эдик всю дорогу хнычет. И тут рисуется новый сюжет — с братьями-бандитами-близнецами, которым Эдик должен чемодан с деталью отдать за большие бабки, с попыткой побега, из-за чего Митягин со злости чемодан в озеро швыряет, а потом все по очереди за ним ныряют по приказу бандюганов. В результате Митягин отдает чемодан — он его, оказывается, в кустах припрятал, а у Макеранца от переживаний уже на вокзале случается приступ язвы, от которого он чуть было не умирает. Но чуть. И в Митягине начинается нравственный переворот, а мать следователя гладит безымянную могилку (угадайте, кто в ней лежит) и приговаривает: «Ну вот, за тобой я ухаживаю, и за моим мужем тоже кто-то ухаживает». А как же иначе? В России живем.

И лошадь ходит. Белая. Тарковская такая лошадь. И не поймешь, смеяться или плакать, а если жалеть, то кого.

Островский — мастер хорошей, лейтмотивной реплики. У него персонаж, которого играет Пореченков, маркирован такой знаковой фразой: «Я все привык доводить до конца». Но в том-то и штука, что в фильме ничего не доведено до конца. Все сюжетные линии виснут, а главное, движение сюжета не тождественно движению фабулы. Фабула — штука простая: пошел, сказал, убил. Сюжет — это еще и способ организации характеров. В этом смысле у Месхиева характеров нет вообще, у него есть характерные актеры. А это гарантия того, что характеров не будет. Маковецкий на экране давно не живет, а работает. Он и в «Сочинении ко Дню Победы» точно такого же прокурора играл и точно так же ничего не делал. Гармаш, артист огромного диапазона и энергии немаленькой, здесь востребован исключительно как наследник Георгия Буркова, придурковатый такой типаж. Диву даешься, неужели Гармаш из «Среднего возраста» и Гармаш из «Времени танцора» и впрямь один и тот же актер? (Правда, и тогда уже форма начала распадаться, но профессионализм плюс болезненная честность Абдрашитова и Миндадзе позволили картине состояться.) Пореченкову тоже многое дано от природы, он органичен, талантлив, красив собою, но вот как влез в маску Агента национальной безопасности, так из нее никуда. Функции, тени, призраки бродят по экрану, и никаких перемен в их жизни нет и не предвидится. Какое уж тут движение сюжета. Ведь Пореченков, который сидит у постели друга и вроде как что-то понял, — это тот же самый Пореченков, с той же мимикой, с теми же интонациями, с тем же брутальным комикованием, что и в телесериале. Ну и чего мы хотим после этого?

Чего хотел Месхиев, я, кстати, действительно, не совсем понимаю. Если задумывал кассовую комедию, должен был понимать, что комедия положений снимается в другом темпоритме и без претензий на философичность. Труп на экране — такая штука, что он либо делает картину гомерически смешной (потому что зритель сублимирует вечный страх смерти и лицемерное почтение к ней), либо утаскивает ее в метафизические бездны. Если не происходит ни то-

го, ни другого, кино болтается в межеумочном пространстве, как кафкианский охотник Гракх, который и не жив, и не мертв, а так — странствует. В этом пространстве, где нет ни силы тяжести, ни причинно-следственных связей, ни эмоций, ни любви, ни ненависти, и плавает «Механическая сюита», состоящая из цитат, заимствований и анекдотов. Если это диагноз стране, то диагноз несколько запоздалый. Раньше казалось, что распад формы — это ее переход в новое качество. XX век доказал, что распад формы — это следствие распада сознания, государственности, быта и проч. Энтропия очень быстро надоедает. Снова хочется структуры. Ее можно трактовать как насилие над жизнью и как условность в значительной степени. Но без этой условности, как и без этого насилия, структурирования, жизнь просто невозможна.

Отдельная тема — расплодившиеся трупы, которых в нашем искусстве стало вдруг довольно много. Не успел я об этой тенденции написать применительно к машковскому «№ 13» и муратовским «Людям»[1], как вышла «Сюита». Правда, у Машкова и Муратовой труп жив, а у Месхиева мертв совсем, безнадежно и по ходу фильма умирает вторично. Если вспомнить мою концепцию касательно нашего прошлого, которое мы с собой таскаем, как труп, и не знаем, куда приткнуть, то получается, что у Машкова и Муратовой прошлое воскресает, что мы вроде как сейчас и наблюдаем, а Месхиев его окончательно хоронит в безымянной могиле.

Таких интеллектуальных спекуляций можно наворотить и больше. На самом деле, действительно, непонятно, что с этим трупом делать и откуда он взялся. Кажется, помер не только роман, о чем возвестил В.Сорокин, и не только советская империя, но и форма, и энергетика, и кино — «в общем, все умерли». Куда-то надо этот труп деть. Вот и девают: возят по стране, с собой таскают, сдают в камеру хранения... Надоел он, конечно, хуже горькой редьки. Смотреть на него уже не смешно. А уважать никак не получается. Но нейтральное отношение к трупу невозможно, как и к смерти. Если к ней нейтрально относиться, то тогда и жизнь бессмысленна.

И какое же тогда, на фиг, кино?..

Одно кажется мне несомненным: фильм Месхиева знаменует собой не начало чего-то нового (в отличие от муратовской картины), но безоговорочный конец чего-то старого. Муратова нащупала новую для нее интонацию иронического умиления, издевательского всепрощения, почти благости, и эту интонацию одновременно продемонстрировал очень точный и умный французский режиссер Жене, снявший «Амели» и в финале буквально повторивший муратовский финал с альбомом душевнобольного. Кино отвело себе роль коллекционера уродств и чудачеств, снова заговорило о разумном-добром-вечном, о сентиментальности и сострадании, но по-новому, с полным сознанием очередного кризиса гуманизма, с чудовищным опытом XX века. Не знаю, насколько это продуктивно в нравственном смысле, но в эстетическом некое новое качество обретается. У Балабанова в «Уродах», если помните, тоже так всех жалко, что убил бы.

У Месхиева этого нового качества нет. Все равно как если бы Вик.Ерофеев десять лет кряду справлял поминки по советской литературе.

Все, помер, проехали. Переехали. Дальше надо жить, новых рожать.

«А если не стоит?» — спрашивают меня создатели фильма устами своего несчастного машиниста.

Ничего, от любви встанет. Надо творить, выдумывать, пробовать. Не бояться экспериментировать. Или просто очень сильно полюбить кого-нибудь. От этого всегда стоит.

[1] Рецензию на фильм «Второстепенные люди» см. в «ИК», 2001, № 6. — *Прим. ред.*

АЛЕКСАНДР ЛУНГИН

Электричество и кровь

«Искусственный разум»
(A. I. / Artificial Intelligence)
По рассказу Брайана Олдисса
«Суперигрушки живут целое лето»
Авторы сценария **Иен Уотсон VII, Брайан Олдисс**
Режиссер **Стивен Спилберг**
Оператор **Януш Каминski**
Художник **Рик Картер**
Композиторы **Пол Баркер, Ол Юргенсен, Джон Уильямс**
В ролях: **Хейли Джоэл Осмент, Фрэнсис О'Коннор, Сэм Робардс, Джейк Томас, Джуд Лоу, Уильям Херт и другие**
Amblin Entertainment, Dream Works Skg, Stanley Kubrick Productions, Warner Bros.
США
2001

В самом начале фильма, на презентации последних моделей кибернетических механизмов, главный конструктор компании «Кибертроникс» профессор Аллен Хоби (Уильям Херт) спрашивает у своего нового робота: «Скажи мне, что такое любовь?» «Я открываю глаза, и у меня наворачиваются слезы», — отвечает машина. Кажется, что изначальная слезливость интонации аранжирует центральный мотив всех спилберговских картин: человек — это существо, которое жалко. В финале, когда главный герой мальчик-робот по имени Дэвид (Хейли Джоэл Осмент) попадает в рай для разумных машин, он говорит: «Teddy, we are home». Эта фраза так откровенно пародирует ставшее сверхзнаменитым «E.T. go home», что, если бы не чудовищная эмоциональная устойчивость спилберговского дискурса, режиссера можно было бы заподозрить в самоиронии. Однако вместо иронии в «Искусственном разуме» мы в первую очередь сталкиваемся с тем, что можно назвать «кибернетической сентиментальностью», которая видит в «человечности» абстрактное свойство универсального разума.

Наш мир — это мир техники, мир, выставленный напоказ как техника, сводимая в широком смысле к сумме различного типа связей между биологией и знаковой системой, одушевленным и неодушевленным, природой и языком. Технология бессодержательна, она лишь обобщенная форма целесообразности бытия и труда, которая относит человека скорее к технической идеальности абстрактного мышления, нежели к иллюзорной целостности жизненного потока. Гипотеза, представляющая победу разума как триумф человеческого, кажется сентиментальной, ее удивительная наивность может поспорить только со своим апока-

липтическим размахом. Сквозная для Спилберга тема, что, в общем-то, мир завершен, и человеческий проект завершен, и пора домой, находит в «Искусственном разуме» монументальное воплощение. В фильме мы видим искалеченную глобальным потеплением землю, где затонули Нью-Йорк, Венеция и Амстердам. Нехватка энергетических ресурсов привела к контролю над рождаемостью. По закону в семье не может быть больше одного ребенка, что обосновывает появление таких роботов-детей, как Дэвид, своеобразных эмоциональных протезов для осиротевших родителей. Важны, конечно, не детали футуристического описания, а общее ощущение завершенности — будущего нет, впереди только конец, двигающееся по экспоненте усиление настоящего, новая интенсивность апокалиптического согласия, которое является фоном для логических маневров с проблемой искусственного интеллекта. Любопытно, но утопия тотальной завершенности, свернутости всего и пафос «возвращения домой» скорее перекликаются с романтическими обертонами фашистской сентиментальности, а не с либеральным дискурсом, с которым по привычке отождествляют автора «Списка Шиндлера».

Несмотря на киберпанковскую мифологию общества, в котором будущее и настоящее совпадают, фантастический дизайн фильма кажется удивительно архаичным. Никаких репликантов, мутаций, протезирования, вообще ничего органического. В «Искусственном разуме» роботы изображаются очень буквально — как обтянутые силиконом железные болванки. Инкрустированный какими-то схематичными, хирургическими спецэффектами, созданными Майклом Лантиери, сделавшим для Спилберга «Парк Юрского периода», фильм о роботе, который влюблен в свою приемную мать и мечтает стать «настоящим», как Пиноккио в сказке Карло Коллоди, выглядит несколько двусмысленно. Странным образом ни в отношении дизайна, ни в операционно-аппаратном плане Дэвид ничем не отличается от Т-800, модели андроида из кэмероновского «Терминатора». Их концептуальные возможности в целом тоже совпадают. Как и беллетристическое желание авторов видеть волю к жизни там, где ее не может быть. С функциональной точки зрения, один любит потому же, почему другой уничтожает. Программа такая. Насколько я понимаю, этот архаический фантастический дизайн нельзя объяснить данью уважения Стэнли Кубрику и 60-м с их старомодными механическими галлюцинациями. Кэмероновская и спилберговская версии, героический и мелодраматический профили техники формально совпадают. Несмотря на все идеологические различия, Т-800 и Дэвид символизируют одинаковый подход. И тот и другой внешне похожи на людей; и в обоих случаях проблематика, связанная с существованием мыслящей, психокинетической машины, интерпретируется как миметическая проблема. И у Спилберга, и у Кэмерона эстетическая технология принципиально не желает совпадать с прагматической техникой научного прогресса. Кубрик, наоборот, строил аналитику искусственного разума таким образом, что тот оказывается в родстве с человеком, даже если не имеет с ним ничего общего, кроме возможности осознавать. Кубрик представлял себе Дэвида как не антропоморфный автомат. И именно невозможность изготовить такое устройство помешала ему самому экранизировать рассказ Брайана Олдисса.

В принципе можно рассматривать фильм Спилберга как определенную инверсию кэмероновского сюжета. Тогда на одном конце апокалиптической оси будет располагаться машина-убийца, на другом — робот-ребенок. А закат человечества будет интерпретироваться как война или конкуренция между естественным и искусственным, живым и мертвым. Симптоматичны в этом контексте отношения мать — сын, выступающие в обеих картинах как сублимация человеческого опыта. Исследовать квазикатолическую символику фантастики — это, пожалуй, слишком круто. Но важно отметить, что здесь искусство даже не пытается проблематизировать техногенное будущее, а, наоборот, сворачивает аналитическую перспективу к фетишизации художественного акта. Правда, в финале «Терминатора» Кэмерон осуществляет интроспекцию в тело робота, и разорванная плоть киборга обнажает свою металлическую истину, а фильм Спилберга оборачивается гимном оболочке, целостности телесного покрова, что позволяет ставить вопрос об уровне со-

знательности машины в непосредственную зависимость от ее интерфейсного решения.

В тридцать три года, отделяющие великий кубриковский универсальный компьютер HAL 9000 из «2001: Космической одиссеи» от спилберговского Дэвида, вместились и андроиды Эш и Бишоп из «Чужих», и репликант Рой Бэти из «Бегущего по лезвию бритвы», и гибсоновский искусственный интеллект «Белое безмолвие», и гиперкомпьютер Филиппа Дика из «Кланов Альфа луны», и еще бессчетное множество кибернетических устройств, информационных сетей, разумных аппаратов, которые борются за власть или боятся смерти. Тем не менее все эти попытки так и не привели к созданию какой-либо общей концепции неорганического разума. Даже выдержанные в духе «Суммы технологии» драматические эксперименты Станислава Лема с различными версиями социализации искусственного интеллекта — от «Молота» до комических пьес вроде «Верного робота» или фантасмагорий «Сказки роботов», — так и не обрели статус аналитических гипотез, но остались очередными литературными фикциями. Поэтому предположение о том, что вопрос о технике или, еще шире, о субъективности — это, в первую очередь, миметическая проблема интерфейсного стиля, не хуже и не лучше, чем любые другие. В конце концов, с функциональной и аппаратной точки зрения всегда можно представить Дэвида как трехмерный интерфейс к обширной и высокоспециализированной базе данных. Правда, с тем же успехом то же самое можно сказать о самом Спилберге. В условиях, когда единый перспективный план бытия распался на две автономные ветви развития естественных и искусственных самоорганизующихся систем, универсальные понятия, вроде программы, текста, записи или интерфейса, в равной степени применимы к обеим линиям эволюции. То, что справедливо для Дэвида, в полной мере применимо к нам самим: именно интерфейсное решение сделало нас такими, какие мы есть. Так или иначе, истина субъективности, которая обитает в языке, соскальзывает в тело. Мышление проваливается из одной бесконечности в другую бесконечность.

Когда приемный отец Дэвида Генри Суинтон (Сэм Робардс) говорит своей жене Монике (Фрэнсис О'Коннор): «У него внутри сотни миль микросхем», та отвечает: «Ну а снаружи он такой реальный!» Понятно, что антропоморфность Дэвида организует человеческую часть драмы, но она же дисквалифицирует и логику замысла. Во-первых, искусственное обладает несколько иной топологией, и относительно него не стоит так безответственно говорить о «внутри» и «снаружи». Во-вторых, уровень абстракции, предложенный Кубриком, не предполагает, что робот должен быть обязательно похож на человека. Бесконечность, разделяющая сервисный автомат сексуальных услуг по имени Жигало Джо (Джуд Лоу) и вибратор, не сводится к чисто визуальному, дизайнерскому решению. Если электромагнитный и белковый опыт существования в общих чертах совпадают, то это потому, что способ, каким бытие побеждает небытие, жизнь — смерть, остается неясным. Успешность жизни вообще кажется парадоксальной. Поэтому граница, отделяющая живое от мертвого, выглядит даже более фантомной, чем различие естественного и искусственного. Человек является роботом, машиной в большей степени, чем робот человеком. С точки зрения человека, то, что думает, как человек, и обладает человеческим телом, и есть человек. А с точки зрения робота? Можно только догадываться.

Спилберг предпочитает догадок не строить. Он привычно жертвует логическими маневрами ради манипулирования эмоциями. В результате мистическая одиссея искусственного мальчика, которая вроде бы должна открыть трагическое измерение технологии, в холостую растрачивает свою метафизическую энергию. Кажется, что футуристическая активность «Пиноккио», являющегося для фильма универсальной схемой интериоризации искусственной субъективности, была даже более сильной. Электроника, ток, нейронные сети, микросхемы, замкнутые контуры с обратной связью, транзисторы заведомо обладают большей, чем древесина, антропоморфной агрессивностью. Хотя бы потому, что человек обозначает собой нечто сложное. В сущности, ничего странного в том, что робот любит людей, нет. Запрограммируй его по-другому, он бы их не-

навидел и тем не менее оставался в плену человеческого проекта. Если человек любит робота, дело выглядит уже более сложным, но здесь, похоже, эвристические возможности тамагочи превосходят символические способности человекоподобного киборга. Загнанному в визуальную, антропологическую ловушку Дэвиду не остается ничего другого, кроме как примерить на себя человеческую динамику самотождественности: для того чтобы стать настоящим, нужно потерять себя. Приписав роботу какие-то обобщенные, эскизные человеческие желания — «стать настоящим», «быть любимым», — навязав ему в качестве интерфейса человеческое тело, Спилберг еще до начала всякого действия превратил его в готового человека. На протяжении всего фильма именно искусственность Дэвида кажется фиктивной.

Здесь мы сталкиваемся с еще одной особенностью придуманной Спилбергом мизансцены. В фильме нам показывают пятьдесят различных видов сервисных роботов, имитирующих человеческие тела, и ни одного работающего компьютера. Как бы там ни было, совокупность того, что мы называем западной технологией, остается картезианской или, еще шире, оккамовской. Значит, она должна быть подчинена принципу экономии мышления и абстрактной целесообразности. Какого бы уровня сознательности и совершенства ни достиг искусственный интеллект, он всегда остается в плену своей связи с орудием. В любом самом сложном электронном мозге можно распознать следы его эволюции от гончарного круга и колеса, закодированные в кремнии, разумеется. Количество степеней свободы, которыми обладает машина, зависит в первую очередь от ее функционального ареала. Программа, которая бы разрешала все, логически невозможна. Статистически можно построить систему произвольной степени сложности, структуру которой не будет знать уже никто. Наше непонимание устройств или их целей не должно служить критерием неприменимости. Если аппарат работает, то он работает, даже если никто не понимает, что он делает. Тут абстрактная эффективность и абстрактное знание расходятся. Праздная машина — это какая-то техногенная катастрофа, которая может быть описана только как сбой в системе. Поэтому все феномены рефлексии, чувств, эмоциональности у механизмов традиционно позиционируются как случайные, побочные эффекты, возникающие при активизации логических алгоритмов. Напротив, все кибернетические устройства в «Искусственном разуме» изначально заняты только тем, что воспроизводят заданную индивидуальность. Собственно говоря, чем, кроме телесного совершенства, Дэвид лучше Тедди? Ну, он умеет рисовать, зато электронный игрушечный медведь может шить. Связанная с Тедди интрига, безусловно, навеянная классической парой дроидов R2D2 и СРЗО из «Звездных войн», не получает должного развития, в первую очередь потому, что сам Дэвид структурно занимает его место. Даже образ «механического гетто», «ярмарки плоти», где люди, празднуя победу крови над электричеством, торжественно уничтожают списанных роботов, кажется неубедительным. По-своему преломляющие проблематику социализации искусственного разума, сцены бессмысленных репрессий и экзекуций, в которых сразу узнается рука режиссера «Списка Шиндлера», повисают в воздухе. В мире, где техника удовлетворяет только эмоциональные потребности людей, модельный ряд роботов должен включать специальные устройства, предназначенные для уничтожения особых роботов-камикадзе, чья операционная система создана для красивой смерти.

Когда Мартин, настоящий сын четы Суинтонов, благополучно возвращается домой после операции и нескольких лет, проведенных в криогенной камере, он первым делом спрашивает Дэвида: «А что ты умеешь?» В ответ машина загадочно молчит. Не знаю, о чем думал профессор Хоби, пытаясь создать кибернетического двойника своего сына, но в результате у него получилась адская абстрактная машина, единственная функция которой заключается в копировании самой себя. Дэвид сконструирован как аппарат абсолютной пассивности, слепок пустого бессмертия; он умеет любить, то есть страдать от недостатка любви. И хотя безработная искусственность Дэвида структурирует идеальность механического тела как вечное возвращение к жизни, он, не хуже «универсальной Машины Тьюринга», разрывает любую возможную концепцию субъективности, открывая простор для беспредельного моделирования. Будучи совершенной

имитацией робота, то есть памятником, статуей работающей машины, Дэвид подключил семью Суинтонов, а вместе с ними и все вымирающее человечество к абстрактной автоматике другого порядка. Его дальнейшее путешествие — пустая затея. В конечном счете автомат мира работает сам по себе, позволяя нам увидеть, как нити вещей уводят на дно, в бесконечную глубину. Единственное, что Дэвид мог бы попросить у феи, это сделать его настоящим роботом, поскольку живым он был всегда, хотя бы потому, что только живое имеет право быть бесполезным.

Упрямо игнорируя тонкое логическое различие между статуей, человеком и роботом, Спилберг продолжает собирать материал для своего сентиментального катарсиса. Конечно, робот — это нечто бесконечно меньшее и бесконечно более специфичное, чем ожившая кукла. Но инфантильное желание как-то сразу, по-детски захватить смысловой центр, где взаимно пересекаются и проваливаются друг в друга магия и технология, делает громоздкую смысловую конструкцию бессодержательной и тавтологичной. В то же время в фильме заметны следы присутствия иной метаструктуры, видимо, оставшиеся от первоначального замысла Кубрика. При другом раскладе эпическая наивность могла превратить историю Дэвида в мрачноватую пародию на становление. В кубриковском финале мыслящая машина замыкает круг эволюции и уходит с суши в море. На дне вечность, одинаковая для живого и мертвого, посмотрела на Дэвида глупым взглядом деревянной куклы, и он весь без остатка ушел в оцепенение, которым, по сути, всегда и являлся. Два истукана, слепо пялящиеся друг на друга под толщей замерзающей воды, — это похоже на метафору бессмысленного и опустошенного мира, в котором уже почти невозможна никакая, даже частичная, самоидентификация.

Однако размытый, смутный, рассеивающийся во множестве возможных интерпретаций и тем самым напоминающий конец «Космической одиссеи» кубриковский финал так и не смог состояться. Спилберг снабдил фильм своеобразным постскриптумом, где какие-то переливающиеся, похожие на стеклянные сопли инопланетяне, достигшие, впрочем, такого уровня технологической свободы, что их можно считать ангелами, через две тысячи лет нашли и реактивировали Дэвида. И метафорический поток развернулся в обратную сторону. Силиконовый мальчик смог удовлетворить их археологический интерес к высотам человеческой духовности. Суммируя все доступные фантастические фактуры, Спилберг настойчиво пытается локализовать сознание в пределах человеческого опыта. Дэвид символизирует метафизическую солидарность разума, которая призвана вернуть растекшийся по галактике интеллект домой, в когнитивное лоно. Похоже, что сентиментальная гипотеза видит в универсальной субъективности, координирующей все возможные горизонты становления, не трагедию разума, беззащитного перед техническим размахом собственного проекта, но идеальный опыт боли и памяти и тем самым превращает ее в постамент, памятник человеческой реальности.

П О С Л Е С Л О В И Е

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

2001: детская одиссея

1

Стэнли Кубрик, первым задумавший экранизировать рассказ Брайана Олдисса «Суперигрушки живут целое лето» о синтетическом мальчике, мечтающем стать «реальным» и обрести любовь матери, не случайно окрестил свой будущий фильм аббревиатурой понятия Artificial Intelligence («Искусственный разум»). В лаконичном названии «A.I.» прослеживалась четкая связь с другим фантастическим фильмом на подобную тему — «E.T.» Стивена Спилберга, в котором маленький неземной ребенок мечтал оказаться в объятиях мамы-инопланетянки и тем самым убедиться в собственной реальности. Спилберг был одним из немногих, кому Кубрик лично рассказывал о своем фантастическом замысле и кого, по словам Иена Харланда (исполнительного продюсера «Широко закрытых глаз» и родственника Стэнли Кубрика), даже однажды назвал идеальным режиссером для фильма «A.I.». Думал ли Кубрик, что «детская тема» — не его тема? Остается только строить гипотезы.

Кубрик облюбовал рассказ Олдисса сразу же после его публикации в Harper's Bazaar в 1969 году, но был вынужден отложить работу над экранизацией до 90-х по причине «технического несовершенства кинематографа». Замысел фильма, действительно, был необычным: в роли Дэвида режиссер видел не живого актера, а настоящий «искусственный разум» — робота, андрогина, совершенный дизайн которого он пытался найти несколько лет.

Кинематограф 90-х не смог преодолеть собственное «несовершенство»: поиски режиссера не увенчались успехом ни в соавторстве со светилами компании ILM Дэнизом Мюрезом, Недом Горменом и Тайрубином Эллингтоном, ни в содружестве с мастером по спецэффектам Крисом Каннингемом (сегодня известным как автор клипов для Бьёрк и The Aphex Twin's). Самый большой перфекционист в истории кино не согласился на компромисс, отказавшись избрать своим главным героем куклу, напичканную электроникой по принципу динозавров из юрского парка, компьютерный аватар, обладающий суперподвижной, почти человеческой мимикой, мальчишку Джозефа Мазело, чей подписанный с режиссером контракт не стал гарантией ни для одной актерской пробы.

История поиска образа главного героя показывает, что для режиссера очеловечивание робота не исчерпывалось фабульным уровнем. Кубрик стремился дальше традиционного компьютерного анимирования вещи или изображения, мечтал о взаимозаменяемости искусственного и реального, об аутентичности искусственного реальному. Он добивался почти алхимического вмешательства в толщу фильма (если исходить из юнгианской трактовки первоначального смысла алхимии: оплодотворяющее заклинание как первобытное средство производить детей без родителей). Намек на возможность подобной «алхимии» режиссер предлагал еще в образе эмбриона в финале «Космической одиссеи».

После смерти Кубрика его родственники направили Стивену Спилбергу девяностостраничный сценарий «A.I.» и пачку концептуальных скетчей британского дизайнера Криса Бейкера, содержащих визуальный образ будущего фильма. Со времен хита «Близкие контакты третьей степени» Спилберг не садился за самостоятельный сценарий. Над сценарием «A.I.» он работал рекордный для себя четырехмесячный срок, ни с кем не советуясь и ни на что не отвлекаясь. Спилберг никогда не скрывал пиетета перед Кубриком, впервые продемонстрировав его еще в 1977-м, когда пригласил мастера по спецэффектам «Космической одиссеи» Дугласа Трамбла работать над «Близкими контактами третьей степени». Вряд ли можно считать совпадением то, что подхваченный Спилбергом проект Стэнли Кубрика вышел на экраны в год, указанный в названии кубриковской «Космической одиссеи» — 2001-й. Во время съемок «A.I.» Спилберг говорил своей группе: «Здесь все от Кубрика: концепция, философия, подход. Я же исполняю только роль попечителя».

Но Спилберг скорее заговаривал гневного бога, нежели формулировал собственное кредо. Причину взаимного интереса Кубрика и Спилберга можно объяснить разве что через принцип притяжения двух противоположных полюсов. То, что в итоге сделано Спилбергом, мало рифмуется с наследием Кубрика, в то время как в систему ценностей знаменитого бэйби-бумера вписывается вполне. При всем трепете, который Спилберг испытывает перед величием Кубрика, при заметном стремлении доказать свое право работать с его наследием, самый голливудский из американских режиссеров отнюдь не желает играть роль ученика Кубрика. На базисе кубриковского замысла он возводит свою мифологию и тем самым выходит победителем из ситуации, которую можно было бы считать заведомо проигрышной.

Спилберг даже не пытался современным спецэффектным способом достичь аутентичности искусственного реальному. Возможно, потому что он изначально задумал печальную сказку не об искусственном разуме, а о человеческом — пусть и на фоне тех сложностей, которые сопутствуют всей истории отношений человека и техники.

Еще Кубрик (совместно с Брайаном Олдиссом) развил в сценарии тему Пиноккио; затем (вместе с фантастом Иеном Уотсоном) акцентировал в путешествии синтетического мальчика к голубой фее потенциал мифологической одиссеи и (при участии сценаристки Сары Мейтленд) смягчил резкость звучания фантастического повествования детализацией отношений между «чудо-машиной» Дэвидом и его человеческой «матерью». Не разрушая отобранные Кубриком мотивы, Спилберг, однако, внес новые темы — для него магистральные. Среди них тема божественного, всепобеждающего детства, которую он, как правило, культивирует в своем творчестве через вариации образа Питера Пена, тема Холокоста как конца цивилизации, тема Чужого (инопланетянина, Вечного Жида, машины, киборга) в человеческом сообществе, тема поиска Дома как утраченного рая.

На роль киборга Дэвида Спилберг пригласил Хейли Джоэла Осмента и тем самым декларативно перевел акцент с искусственного на реальное (человеческое). Для более эмоционального звучания своей фантастической истории, которая могла бы позволить зрителю переживать ее адекватно переживанию мифа, режиссеру просто необходим был нормальный актер — очаровательный, смышленый, гениальный ребенок, способный демонстрировать широкую гамму жизни человеческого духа. Осмент справился с ролью блестяще, позволив Спилбергу выразить, возможно, самую сокровенную из его магистральных тем и мотивов — тему божественного, всесильного детства.

«A.I.» — грустная сказка о человечестве, создавшем «машину любви», утилизировавшем уникальность души, способной любить, поставившем любовь на конвейер. Любящая душа неразборчива в своем адресате: дитя, мать, женщина, инопланетянин, игрушка — все достойны любви, и все мечтают о ней (не случайно очаровательная игрушка Тедди, выполняющая в фильме мифологическую функцию «волшебного помощника», выглядит более человечной, чем «родители» главного героя). Нелюбовь, в свою очередь, может убить даже бога-младенца — во всяком случае, в фильме Спилберга.

Спилберг за то и заслужил грандиозную славу мифотворца и сказочника, что направил свою феноменальную интуицию на распознание потаенных архетипов коллективного бессознательного, а свое режиссерское мастерство на умелую их упаковку в глубины собственных повествований. А любящий мифы, как говорил Аристотель, есть уже в некотором смысле философ. В своем новом фильме Спилберг не стесняется «философствовать» при помощи мифологии и чем-то напоминает древних натуралистов, размышляя о «физисе» и первоначалах. Однако в этом мифологическом мире уже сделана ставка на субъект. Этим субъектом выступает дитя, душа которого — наиболее благодатное поле для поиска архетипического.

Первоначальный разум ребенка открывает путь к состоянию «доисторического психического», которое для Стэнли Кубрика представлялось только характеристикой человеческой эволюции, но не вселенской. Человеческая эволюция в системе Кубрика — фрагмент бесконечной космической одиссеи вселенского Духа, поэтому никакие архетипы и первоначала, характеризующие человеческую эволюцию, не могли соответствовать его глубинам. Вселенский Дух — это непостижимый Абсолют, высший Разум, неизменный как таинственный черный Монолит, дрейфующий во времени и пространстве. Спилберг, напротив, верит в примитивный «детский мир» как источник познания Духа, представляет его полем игры, этаким ницшеанским «самокатящимся колесом». Однако Спилберг скорее юнгианец, чем ницшеанец. Для него мир детства не знает духовной нищеты, наполнен природной символикой внешних проявлений душевных процессов, потому-то и является и обителью Духа, и источником его познания. В отличие от взрослого, цивилизованного мира, в котором человек утратил свою эмоциональную бессознательную идентичность с природными явлениями, ребенок не ощущает себя изолированным во Вселенной. Он совершенно естественно может понять и принять идею «Мы не одни в космосе!», которая стала не только слоганом хита «Близкие контакты третьей степени», но и основой историй нескольких фильмов Спилберга, включая «A.I.». В финале последнего именно инопланетяне вызволяют Дэвида из плена замерзшего на тысячи лет Океана и возвращают к «маме» — в Дом родных человеческих фантазмов (пусть только на один день).

В свете «детской концепции» выглядит логичным то, с каким постоянством Спилберг варьирует в своем творчестве тему Питера Пена, вечного ребенка, непобедимого в своей детскости. Здесь можно вспомнить и сказку о повзрослевшем Питере Пене «Капитан Крюк», и приключения великовозрастного ребенка Индианы Джонса, и симпатичных героев Ричарда Дрейфуса, открытых для чудес (включая инопланетные), благодаря своей детской способности в них верить. Можно вспомнить и то, что Спилберг сам много раз сравнивал себя с Питером Пеном, считая самой большой ошибкой для человека отказ от желания оставаться в детской стихии первообразов и первоначал. В «A.I.» тема Питера Пена вновь находит свое развитие, причем не только обогащает тему Пиноккио, но и работает как доказательство значимости для модели данного повествования архетипа Предвечного Младенца, или бога-младенца.

Архетип бога-младенца — важнейший в любой мифологии. Гермес, Дионис, Нараяна, Куллерво — вот несколько ипостасей образа Предвечного Младенца, через который человечество постигает детство космоса, а заодно и получает то, что в современном сознании принято трактовать как сказочное. Выстраивая свое сказочное повествование на базисе архетипа бога-младенца, Спилберг использует, как минимум, две важнейшие его составляющие: идею о том, что бог-младенец всегда сирота, оставленный родителем одинокий подкидыш, и именно эта ситуация изначального одиночества и сиротства выступает в качестве предпо-

сылки для превращения из младенца-сироты в сына бога, или бога-младенца, и установку на то, что бог-младенец пребывает в глубоком родстве с первичной стихией физиса, или космоса, — то есть с водой как праосновой. Как в любом мифе с участием бога-младенца, в фильме Спилберга вода, или Мировой океан, также становится лоном богоявления — «очеловечивания» киборга Дэвида.

Мировой океан буйствует и пенится в первом же кадре фильма. Это из его праосновы появляются «машины любви», одна из которых — дитя по имени Дэвид, снаружи реальный, внутри синтетический, этакий кибернетический Питер Пен, обладатель вечного детского сознания, запрограммированный на любовь к тому, кто захочет его усыновить. В этом же Мировом океане Дэвид позднее отыщет чудесную Голубую Фею из маминой книжки, некогда превратившую в реального мальчика игрушку Пиноккио. В символической конструкции фильма именно Океан, заморозивший Дэвида на несколько тысячелетий и тем самым спасший его от печальной судьбы человечества, хранит знание о дороге Домой — к желанной гармонии Духа с Великой Матерью (материей).

3

Функция Дэвида — любить приемных родителей. Эта любовь не знает свободного выбора. Она программируется внесением специального набора слов, особой логикой не отличающихся. Казалось бы, внешне ничего не изменилось со времен фантастики Кубрика, Кларка, Филиппа Дика: человек все так же считает себя хозяином совершенных «игрушек», заручается предварительным контрактом на владение, в котором нет ни одного пункта, связанного с ответным чувством. Однако Спилберг снимал свой фильм не только как ответ на вопрос, который один из героев в самом начале задает создателю Дэвида: «Как заставить людей любить робота?» Его фильм — миф не о машине, но о человеческой уникальности, точнее, о том, как смогла человеческая уникальность не разрушиться вместе с цивилизацией (отсюда аллюзии на Холокост), вернуться из страны мертвых вместе с маленьким Дэвидом.

В фильме Спилберга человека уже не занимает мечта об антропоморфной машине. Это вчерашний день. Не случайно «свалка техники» здесь изобилует фрагментами антропоморфных машин множества поколений, а любимым аттракционом человечества является шоу-терминация старых, бесхозных синтетических образцов способами, напоминающими концлагерные. Творец машины идет дальше в своем неосознанном самоуничтожении: он мечтает снять с себя причину своих страданий — бремя уникальной «человеческой программы», мечтает переложить ее на машину (подобно тому как на нее перекладываются решения сложнейших алгоритмов и задач). Иными словами, фильм убеждает, что в своем восприятии техники как возможности осуществить собственную реализацию в мире человек дошел до пика утилитарности и тем самым просто обрек себя на печальный финал.

Философия фильма логически продолжает традицию осмысления специфических взаимоотношений человека и техники, которые сложились в XX веке. 2001 год — время взглянуть, к чему пришло человечество в своей «технической гонке», будто бы говорит нам эта печальная сказка.

Осознание человечеством своей технической безграничности провоцировалось техническим взрывом XX века. Одним из первых симптомы этого процесса отметил Ортега-и-Гассет, заметив, что воображающий себя всем человек на самом деле стремительно теряет понимание того, кто он на самом деле есть. Являясь человеку в качестве некоей безграничной способности, техника приводит к небывалому опустошению человеческой жизни, заставляя жить исключительной верой в технику, и только в нее. «Когда ты познаешь меня, ты не захочешь обычного человека», — невольно иллюстрирует данную мысль в фильме «машина-жиголо» Джо (Джуд Лоу), обращаясь к женщине-клиентке.

Но непонимание собственного предназначения — это только одна глобальная проблема. Другая таится в непонимании первоначального смысла техники, или, используя терминологию Хайдеггера, человеческой неспособности раскрыть «потаенное» техники. Хайдеггер писал, что существо техники таит в себе неожиданные для человечества «возможные ростки спасительного», посему человеческая способность распознать эти ростки (разглядеть существо техники) и признательно сберечь их — и есть путь осуществления истины, а вместе и надеж-

да человечества на будущее. Однако то, что в середине XX века воспринималось как перспективная опасность (не столько обнаруживающая себя, сколько таящаяся, этакое «трагикомическое положение», как выражался Ортега-и-Гассет), в эпоху микроэлектроники рубежа тысячелетий, согласно Спилбергу, похоже на финал трагедии цивилизации.

В образной системе Спилберга цивилизация — суть взрослого мира. Этот мир, увы, одномерен, прагматичен и агрессивен. Он упорно прочит машине роль «симптома» человека, делает ее игрушкой в своих руках, ограничивает ролью заместителя (компенсатора) многочисленных психологических нехваток. К примеру, ролевая функция Дэвида как приемного сына тут же теряет свой смысл, лишь только приходит известие о чудесном исцелении сына родного. Спилберг не оправдывает взрослый мир. Наоборот, он избирает для него нелицеприятную метафору — незамысловатый гиньольный балаган, похожий одновременно и на концлагерь, и на дешевое кукольное представление театра Карабаса Барабаса. Для Спилберга, вечного голливудского апологета семейных ценностей, альтернативой взрослому миру может быть только семейная гармония как единственный шанс для человечества вернуться к своим первоначалам.

Один из лучших эпизодов фильма — Дэвид дома с «мамой». Начало отношений Дэвида с приемной матерью Спилберг снимает как мистерию — таинственный ритуальный акт постижения одного микрокосма другим. Чужой, непредсказуемый Дэвид пугает Монику своим присутствием в доме: появляется неожиданно, не сводит с нее внимательных глаз, копирует движения, силясь через копирование постичь законы взрослого мира, мечтая очеловечиться, стать реальным — адекватным другим. Эта сцена проясняет, почему Спилберг не пошел вслед за Кубриком и не воспользовался идеей адаптировать к человеческой среде компьютерный имидж. Самообучающаяся машина мыслится Спилбергом как метафора неразумного ребенка, настроенного развивать свой «искусственный интеллект» в процессе игры. Игра вне зависимости от ее сущности не есть нечто материальное, она — «излишество», которое снимает всеобщую детерминированность и ломает границы физического существования. «Животные могут играть, значит, они уже нечто большее, чем просто механизмы, — писал Хейзинга. — Мы играем, и мы знаем, что мы играем, значит, мы более чем просто разумные существа, ибо игра есть занятие внеразумное». Как и компьютер (вариант самообучающейся машины), ребенок постоянно открыт для «апгрейда», для расширения словаря и развития механизмов мышления. Он не знает иного пути в мир «взрослой», узаконенной, реальной системы ценностей и вещей и идет по нему играючи.

Чистая детскость — одна из причин того, что главного героя фильма Спилберга трудно назвать просто киборгом. Другая причина таится в неожиданной интерпретации Эдипова комплекса, которую предлагает нам автор.

В середине 80-х годов Данна Харуэй заявила в своем «Манифесте киборга», что Эдипов комплекс не является базовым для киборгианского общества: киборг не желает быть похожим на творение Франкенштейна, не надеется, что Бог укроет его в реконструкции сада Эдема и не мечтает об обществе по модели органической семьи. Этот незаконнорожденный отпрыск милитаризма и патриархального капитализма не знает собственного отца, часто неверен приемным родителям и если уповает на что-нибудь, то лишь на религию звездных войн. Вслед концепции Харуэй можно отметить, что уникальность онтологии киборга — способность вступать в игру со всем и всеми: с человеком, с машиной, с животным, с другим киборгом, с собственными вариантами идентичностей и жизней, которые предоставлены ему имплантантами и программными версиями. Игра ломает границы и физического, и виртуального существования, позволяет перепрыгивать через этажи реальностей, получать резервные жизни, выстраивать новые стратегии, обновлять репрезентации, познавать свою терминальную идентичность, постигать себя как субъект. Иными словами, говорить о киборге можно через модификацию картезианской формулы: «Я играю, следовательно, я существую».

Спилберг не столь радикален, как Харуэй, чтобы отказывать своим киборгам в мечтах об органической семье: к примеру, мир семьи для Дэвида — нечто совершенно сакральное, этакий абсолютный парадиз. Но спилберговская концепция субъекта все же выходит за рамки фрейдистской модели: возникает

ощущение, что по части интерпретации Эдипова комплекса (Спилберг неожиданно демонстрирует к нему исключительный интерес) нас помещают в самый центр огненных оппозиций.

Фрейд основывал свою модель на триаде Отец — Мать — Ребенок, настаивая на универсальности либидо как сексуального желания. Иной вариант предлагал его франко-американский критик Рене Жирар, выводя свою универсальную триаду Образец — Объект — Ученик и защищая доминирующую роль не либидозного, а миметического желания. В фильме Спилберга обе модели как будто бы дополняют друг друга. Борьба Дэвида за любовь приемной матери, обещающая в результате обретение Реального («человеческой» идентичности), внешне сопровождается бешеными миметическими усилиями, причем в качестве своего Образца Дэвид избирает не творца-ученого и даже не приемного отца, а родного сына приемной матери, которому подражает до исступления, даже поломки (символической смерти). В системе Спилберга «бездумное» подражание Образцу не ведет к завоеванию Объекта. Иное дело — выстраивание с ним таких отношений, где игра является частью священного, частью особого ритуала. «Это игра?» — задаст неуместный вопрос маленькая «машина любви», лишь только узнает от «мамы», что больше не может вернуться Домой, до тех пор пока не станет человеком.

В фильме Спилберга замена Отца на Образец, Мать на Объект (путь к жираровской триаде) отнюдь не приводит к утрате либидо универсальности, что в итоге разрушает чистоту модели Жирара. Есть, конечно, соблазн вновь назвать Спилберга этаким юнгианцем, который трактует либидо как философское воззрение на волю вообще, воспринимает его как пограничную зону между телесной областью и душевной. Спилберг — не автор «Заводного апельсина», он не вторгается в мир взрослых перверсий, не пытается извергать на экран причуды своей таинственной «универсалии». Однако он совсем не случайно (пусть и пунктиром) выводит возможные ипостаси либидо через разные персоналии: сексуальное влечение — через «секс-машину» Джо, стремление к сохранению рода — через Монику и, наконец, через Дэвида — «предполовую стадию» (которая отличается многочисленными возможностями применения, поскольку либидо еще не знает окончательной локализации). Либидо здесь еще и доказательство в пользу возможности найти Реальное, человеческое (если исходить из фрейдовской концепции, что сердцевиной человеческого желания является желание сексуальное).

В финале, когда счастливый Дэвид, как верный сын, хранит сон спящей «мамы», картина неожиданно наполняется духом мощного эротизма. Ощущение возможности и близости инцеста, предполагающее актуальность фрейдистского Эдипова комплекса, — это след того, что волшебство свершилось, финал инициации ребенка во взрослый мир достигнут, что на здешнем символическом уровне означает завершение инициации машины в мир человеческий.

Когда-то в «Космической одиссее» (в главном высказывании Кубрика на тему «человек и машина») был поставлен вопрос: имеет ли искусственный интеллект право на ошибку? Предложенный Кубриком ответ на фабульном уровне вроде бы не противоречил машинофобскому духу фантастики конца 60-х: первая же ошибка компьютера HAL 9000 (ложное заявление о неисправности в модуле корабля) стала для него роковой. Сомнения в совершенстве компьютера и в его дальнейшем праве полностью контролировать жизнеобеспечение экипажа мучили астронавтов и, по сути, предопределили войну с искусственным разумом. Тогда человечество как будто бы настаивало на том, что право на ошибку есть исключительная прерогатива человека, его уникальное состояние.

Чего же добивается Спилберг своей апологией человека? Как минимум восстановления веры в ценности гуманизма, которые оказались радикально подорваны именно с «Космической одиссеи». Тогда, позволив своему человеку казнить взбунтовавшийся искусственный разум, Стэнли Кубрик, по сути, поставил крест на человеческой уникальности. Открыл, так сказать, эру постгуманизма. Кубрик, а не Спилберг, смотрел на искусственный разум с пиететом, не пытался отнять у него независимость, не старался вписать его в «производные» человеческого мира. Кубрик, а не Спилберг истово верил в Картезия, мыслил мир как машину, не скрывал свой визуальный технофетишизм и готов был измерять физическую реальность математическим способом. Спилберг же как верил, так и верит в Бога, который создал Адама, чтобы тот любил его. И отводит для искусственного разума место лишь в названии своего фильма.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Все лучшее — детям

МАЛЕНЬКИЙ АПОКАЛИПСИС ОТ КОМПАНИИ «НИНТЕНДО»

> И не вздумайте принять за вес всего лишь отметку на весах!
>
> **Наставление Гэттана, легендарного духовного учителя дзэн**

Если кто помнит пионерлагерь из «Ценностей семейки Адамс» и гурманско-каннибальскую пьесу про индейку и индейцев, которую там разыгрывают на радость родителям примерные улыбчивые дети к Дню благодарения, тот помнит и то, чем дело кончилось. А для тех, кто забыл, напоминаю: умные дети Адамсов, изгои среди этой мерзейшей златокудрой лучезарности, поднимают совместный бунт индейцев и индеек против своих гонителей и пожирателей. Часть из них они поджаривают на вертеле, а часть расстреливают из луков. Это, так сказать, альтернативная история Соединенных Штатов.

В романе Косуна Таками, лежащем в основе сценария «Королевской битвы», время и место действия было несколько иным, чем в фильме: там представлена некая альтернативная фашизированная Япония наших дней, которая ни много ни мало как победила во второй мировой войне. Таким образом, вся «Королевская битва» как игра становилась философской метафорой-проекцией мировой истории XX века, где поражение или победа оказывались фальшивой отметкой на весах, а вовсе не самим весом.

Почему Киндзи Фукасаку отказался от этой впечатляющей экспозиции, перенеся действие в некое недалекое предапокалиптическое, пронизанное жестокостью и безнадегой будущее, каким его настойчиво представляют газетные публицисты и голливудские сценаристы? Не на-

«Королевская битва» ***(Battle Royale)***
По роману Косуна Таками
Автор сценария **Кэнта Фукасаку**
Режиссер **Киндзи Фукасаку**
Оператор **Катсуми Янагисима**
Художник **Киоко Хэйя**
Композитор **Мисамичи Амано**
В ролях: **Тацуя Фудзивара, Аки Маэда, Юко Миямура, Такэси Китано и другие**
Battle Royale Production Committee Toei
Япония
2000

хожу никакого другого объяснения кроме того, что его же знаменитые «Битвы без чести и жалости» начинаются с «гриба» над Хиросимой, а этот опыт ценнее иллюзорной идеи, что все могло бы быть по-другому. Тот, кто уже видел генеральную репетицию апокалипсиса, надо полагать, в иллюзиях не нуждается.

Жестокость в современном искусстве — тема, которая все чаще дебатируется в запретительном ключе. А ведь это та же самая отметка на весах. Вроде бы ясно. Убийство, насилие, извращение, психопатология, садизм-мазохизм, кровь-морковь, сиськи-письки во весь экран — все это не стоит показывать неокрепшим духовно человеческим особям, пришедшим поразвлечься в киношку. Они могут от этого так настрадаться за пару часов, что, выйдя на улицу, пойдут в народ воплощать увиденное. Выйдет месяц из тумана — вынут ножик из кармана, ну или, по крайней мере, свои злосчастные сиськи-письки, что также очень нехорошо.

Но что же в таком случае делать с жестокостью как врожденным качеством человеческой натуры? В какой барокамере спрятаться от факта, что маленькие дети неосознанно жестоки и только по мере освоения ими социальных табу начинают сублимировать это качество в мирные виды самовыражения — в меру способностей и желания, конечно. Пока единственное радикальное лекарство от агрессии — это лоботомия, превращающая человеческое существо, свободное в своем выборе, в безопасный овощ.

Между тем битва вокруг книги Косуна Таками и фильма Киндзи Фукасаку была не менее абсурдна и жестока, чем сюжетное поле боя. Сначала вне закона был объявлен роман, ставший сенсацией и супербестселлером в Японии в 1999 году. Его дружно обошли всеми литературными премиями из-за многочисленных описаний убийств детей детьми. А дети — второй в искусстве после жестокости прекрасный повод для всяческих якобы озабоченных моральным состоянием общества спекуляций. Так что когда возникла идея крамольных съемок фильма по крамольной книге, то дело дошло аж до специальных слушаний в японском парламенте. В запальчивости дебатов один депутат от оппозиционной Демократической партии договорился до того, что буквально повторил советскую феню пролетарских ценителей искусств: хотя роман не читал, но осуждаю. В результате такого жесткого пиара на высшем уровне, естественно, очередь за билетами выстроилась за два дня до начала их продажи, а сам фильм стал одновременно и культовым, и национальным хитом проката, что практически никогда не совпадает.

Чем-то это все, конечно, напоминает махровые годы имитации невинности, якобы присущей советскому человеку, строителю коммунизма, когда вокруг школьной мелодрамы «А если это любовь?», с ее жалкими намеками на подростковые поцелуи и эрогенные зоны под ученической формой, отцы и деды сегодняшней кинокритики спорили до хрипоты, накричав таким образом больше двадцати миллионов зрителей в кинозалы.

Сегодня взрослым ханжам, конечно, уже не до поцелуев — нарушения социального табу на теоретическую возможность убивать себе подобных то же самое общество превратило в игрушку для развлечения. Причем отдавая себе отчет, что главным образом — для развлечения детей. У взрослых на игры времени мало, а если брать реально существующую профессию убийцы (от летчика, бомбящего Белград, до киллера, затаившегося в подъезде), то это не забава, а выполнение воинского долга или зарабатывание на жизнь смертью. Дети же, как известно, больше всего на свете любят играть, а если заиграются — то чтобы расхлебывали другие. Это «милое» свойство у гуманистов, среди которых немало борцов против жестокости и насилия в кино, почему-то сходит за «младенческую невинность». Кино и компьютерные игры создаются в первую очередь для «невинных» детишек. Но, чтобы они не поранились душевно, в качестве героев используют взрослых особей — детям же не жалко, когда тех убивают или калечат.

Эту гуманную социопсихологию перевернул жанр молодежного чиллера (от почти сказочных «Кошмаров на улице Вязов» до почти комедийных «Криков»), где объектом охоты стали сами детки, что прибавило, надо полагать, адреналина их дряхлеющему от легких наркотиков сознанию. Но в «Криках», сделанных в жанре пастиша, убийства — это даже не черный, а

просто юмор, довольно примитивная, хотя и остроумная шарада для подростков-киноманов, любящих страшилки. Зрители с самого начала понимают, во что с ними играют, а главное, что игра завершится по правилу высочайшего гуманизма, называемого хэппи эндом. Зло будет наказано, а оставшиеся в живых вздохнут спокойно. Расстановка сил в этом типе картин остается традиционной: убивают злодеи, а погибают невинные жертвы. Фукасаку по-восточному коварно, ничего особенного вроде бы не сделав, изъял ключевые звенья сюжетного гуманизма — маски злодея и жертвы. Дети, вы же хотели остаться одни дома.

Посмотрим-посмотрим, что из этого получится.

Итак, сорок учеников выпускного класса (позже к ним прибавятся двое — победители предыдущих игр, злой и добрый, вернее, единство противоположностей инь — ян) некоей заурядной средней школы неожиданно для себя оказываются сначала в положении заложников, увозимых на школьном автобусе в неизвестность, а потом и в положении подопытных кроликов. С той разницей, что кроликам отводится роль пассивных жертв, а школьники сами с оружием в руках играют в игру на выживание. По правилам в живых через три дня должен остаться только один из них — его отпустят с необитаемого острова-полигона.

Игра называется, как и фильм, «Королевская битва». Ее придумало правительство, найдя из лени и никчемной агрессивности молодежи, не желающей учиться, жестокий и абсурдный выход — показательную ежегодную селекцию среди наугад выбранной группы, назвав ее издевательски пышно Millennium Education Reform Act. Реформа образования, понимаешь. Фильм начинается с репортажа о триумфальном возвращении домой победительницы предыдущей игры — окровавленной крошки с дикой улыбкой и куклой в руках. Девочка — звезда, ее ждет потрясающее будущее, а пока — толпища журналюг. И все это, представьте, под «Реквием» Верди.

Не менее потрясающее будущее наверняка ждет и главного героя картины — мальчика по имени Суя. Мать его умерла давно, а безработный отец недавно повесился, оставив в наследство неизгладимое из памяти воспоминание о мешком висящем теле с длиннющими бумажными полосами, на которых написано как заклинание: держись, Суя! А пока в качестве оружия в вещмешке, которые розданы всем, ему выпала крышка от кастрюли. Правда, большая. А вот у кого явно нет будущего, так это у учителя Китано. Так героя зовут, а играет его тоже Китано. Вот такая пародия на Гумберта Гумберта, особенно учитывая очевидную нежно-эротическую привязанность учителя Китано к другой главной героине — девочке по имени Норико, которой достался в качестве оружия бинокль. Китано не руководит, нет, всего лишь следит за игрой, объясняя правила и подводя убийственный итог дня. А то, что у него нет будущего, хотя он и не безработный, видно хотя бы по тому, как усиленно, на высоких оборотах работает здесь фирменное дзэн-равнодушие всех героев Китано (это уже об актере) к европейским полюсам «жизнь — смерть». В начале, объясняя, зачем детишек собрали на острове, Китано говорит, что другой учитель, по-видимому, классный руководитель, был гуманист, то есть протестовал против выбора своего класса для государственной игры. И сдергивает простыню с изуродованного трупа со словами: «Он был плохим взрослым. Не будем брать с него пример». Хорошая шутка. И еще более хороший шок если не для всех детишек, азартно забавляющихся тем, как хорошие взрослые (Шварценеггер, Брюс Уиллис, Джеки Чан и пр.) мочат в изобилии плохих, то хотя бы для тех, кто стоит перед Китано. Следующая шутка-шок еще лучше. Пока классу показывают по телевизору виртуознейше снятое как пародия на Initiation Video объяснение правил игры (девицу с зажигательными повадками ведущей MTV очень смешно сыграла Юко Миямура, хорошо известная в Японии по ролям в видеоиграх и сериалах про якудзу), ученики начинают переговариваться. Китано с резким окриком «Я же сказал: не шептаться!» убивает мгновенно девочку и тут же извиняется: «Простите, это против правил, чтобы я сам убивал». Ну так что, плохой он взрослый или как? И кто будет его судить — мы, дети или он сам?

Впрочем, до этого еще довольно далеко. Пока идет небольшая пресс-кон-

ференция Китано. Выясняется, что колье-ошейники могут взорваться в трех случаях: если кто-то задержится в опасной зоне, о которой будут объявлять, если кто-то попытается его снять и если в живых останется более одного школьника. Тут же происходит наглядная и убедительная демонстрация прибора — еще один игрок выбывает с разорванным горлом. Толстый очкарик, явный аутсайдер, которого издразнили одноклассники, тянет руку: «Если я выиграю, то смогу пойти домой?» «Да, если больше никого не останется». Толстый озабоченно морщит лоб. Кто-то спрашивает: «Зачем вы делаете это?» «Вы сами виноваты. Жизнь — ведь это игра, не правда ли? Так что боритесь за выживание и узнайте, достойны ли вы его». И немедленно начинается давка — каждого вызывают по списку, выдавая НЗ и оружие и выгоняя прочь, в темноту. Кстати, озверевший толстяк начнет игру раньше всех, стреляя довольно успешно из арбалета, но и выйдет из игры тут же, как подлинный лузер и аутсайдер по призванию.

Фабула фильма и правила игры, как видите, примитивны и заранее известны (нетрудно и догадаться, кто фаворит, — парочка, которой достались крышка и бинокль). Похоже, будто купил нинтендо — и вперед к победе. Только для героев «Королевской битвы» (в отличие от, скажем, «Пляжа») нет сомнений, что это происходит на самом деле. Да и для нас все снято с такой клинической простотой изобразительных приемов (что совсем не просто) и без каких бы то ни было расхожих способов остранения (далеко не всегда работающих на эту задачу) жестокости в современном кино — ни тебе балета пуль, ни поединков, похожих на замедленные танцы. Так что достоверность кровавых событий не оставляет сомнения.

Дети весь фильм дерутся не на жизнь, а на смерть — зрелище поразительное. Столько затаенной дряни выходит наружу из милых девочек и мальчиков (отобраны удивительно пригожие юные лица)! Стайка самоуверенных девчонок явно все время травила других. Они называли себя подружками, но тут не до таких глупостей. Их cheer-лидерша Мицуко, бесстрашная и веселая, прирожденная убийца, практически счастлива — это ее стихия. Одну она убила электрошоком, приговаривая: «Скверная штука, если у кого плохое сердце». Двоих повесила рядышком. А еще одну полоснула по горлу топориком (что ж поделаешь, такое оружие досталось) с победным криком: «Я никогда так не умру!» И тут же в укромном уголке достала большой косметический набор, начав загибать перед зеркалом свои длиннющие ресницы довольно устрашающим прибором. Но смерть настигнет и эту смесь Леди-киллера и Лары Крофт. Умирая под чудесную, возвышенно-светлую оркестровую сюиту Баха ре мажор, которую ей не зря подарил режиссер — она, будучи честным игроком, не увиливала от опасности, — Мицуко сама сформулирует эпитафию себе: «Я просто не хотела быть лузером». Что ж, за это стоит и умереть, дорогая Мицуко.

Очень остроумно, что одна группа школьников все же пытается превратить «Королевскую битву» в вещь знакомую и безопасную — компьютерную игру. Действительно, дружная и самоотверженная троица партизан, двое самоделкиных и один билл гейтс, на несколько минут взламывают систему слежения за островом и пытаются взорвать командный пункт Китано самодельной бомбой. Но не тут-то было — воплощенное зло, один из таинственных второгодников по имени Кирияма, о жестоких проделках которого даже и писать не хочется, из всех знаний, накопленных человечеством, выбрал искусство убивать. Оно ему служит безотказно, и вместо клавиши «delete» у него есть гашетка автомата. Мне кажется, что любимый мною Кубрик гордился бы всеми этими заводными апельсинчиками. Но сам никогда бы не снял такое кино: при всей его широте, для него как для человека западной культуры жестокость была однополюсным понятием, которым нельзя пользоваться, не определяя координаты действия.

Само собой, не могло обойтись без Ромео и Джульетт (естественно, варьируется финальная сцена шекспировской трагедии): одни сразу кончают жизнь самоубийством, не желая участвовать в предложенной игре; другие все-таки убивают возможных возлюбленных — по незнанию о его чувствах, из-за злости, что она никак не хочет ответить взаимностью, из ревности, в конце концов. Хороший «второгодник» по имени Кавада, взявшись опекать Сую и Норико, рас-

сказывает им, как он со своей девушкой в прошлой игре остался вдвоем и сразу все переменилось — они начали охотиться друг на друга, понятно, кто выжил. Вот такая коррида любви, друзья. Нет повести печальнее. Но главная пара остается в живых. Что, вообще-то, как вопиющее нарушение правил должно заставить игру самоликвидироваться.

Патриарх Фукасаку снял поразительное кино. Казалось бы, он уже навеки принадлежит к тем славным шестидесятникам, которые в условиях малобюджетности превращали исторический жанр героического самурайского эпоса в жанр истерический — антигероические кровавые боевики про якудзу. В семьдесят лет ему удалось создать обескураживающе новаторскую картину — смелую в своей простоте и очень гуманистическую в своей жестокости. Повальный культ юности, который повсеместно поддерживают кино, игры и глянцевые журналы, выводит безответственных, незрелых, безголовых и очень активных людей в герои, как бы снимая с них при этом обязанность взрослого человека отдавать себе отчет в своих эмоциях, желаниях и поступках. А «папики» где-то на обочине жизни обязаны обеспечивать им крепкий тыл, безопасный секс и место под солнцем. Не-е-ет, ребятки, за все надо платить — за тыл, за секс, за место, за глянец, за жизнь и за смерть. Так что этот фильм надо принимать, как лекарство — оно страшно горькое, но полезное. Похоже, «Королевская битва» — первый фильм нового времени, который теоретически способен вправить мозги компьютерному поколению next, поскольку не заискивает перед ним, не жалеет и не издевается над ним. Он честен по отношению к своим несовершеннолетним героям, а в финале даже иронизирует сам над собой, над мудрым и жестоким «папиком», у которого, оказывается, пистолет-то ненастоящий, водяной. Вроде бы застреленный Китано вдруг воскресает, когда звонит его проклятый мобильник, по которому он все время ругается с семьей, и говорит в трубку: «Знаешь, я не вернусь домой, пожалуй». Но последнее слово остается все же за «папиком» — перед смертью он стреляет в свой брошенный на пол мобильник, и на этот раз выстрел настоящий.

Это кино, конечно, надо смотреть именно подросткам — пока не поздно. В Интернете, где они сами его обсуждают, — те, кто поумнее, конечно. Так что все взрослые гуманисты, которые пытаются устраивать День защиты детей по этому поводу, ограничивая аудиторию прокатными возрастными рейтингами, на самом деле этих детей подставляют: когда они отметят совершеннолетие, им трудно будет поверить, что игра не закончена, а только начинается.

ЛЮДМИЛА ДОНЕЦ

Честь — имею

«Форсаж»
Автор сценария и режиссер **Н.Гугуева**
Оператор **И.Уральская**
КВС «Риск»
Россия
2001

Собственно, «Форсаж» — это монолог Тимура Апакидзе, лучшего летчика России, аса, летчика от Бога. В кадре или сам Апакидзе — бледное, длинное лицо, высокий лоб, сжатый, как лезвие, рот, орлиный нос, синий, как небо, комбинезон. Или его голос, нервный, жесткий, готовый сорваться.

Замечательно само название фильма — «Форсаж» — ускорение, преодоление преград. Даже в его звуковой системе есть нечто боевое и ухарское...

Генерал Апакидзе распекает, как малых детей, своих подчиненных, тоже летчиков-асов: «Пока не пробежишь шесть километров и не подтянешься десять раз, ничего не выйдет. Кто падает в кусты — можно добивать... Я знаю цвет ваших трусов, знаю, кого и до чего можно жать, поэтому вы живы и не убились... Смотри на меня с ненавистью, но делай, что говорю, и будешь жить и летать долго... Смерть смотрит на вас в оба глаза...»

Да, смерть смотрит на них в оба глаза. Их немного. Горсточка. Около двадцати у всей России. Летчиков палубной авиации. Садящихся и взлетающих с палубы корабля-авианосца. Летчиков, которые могут делать это. А это невероятно трудно. «Но мы выбираем трудный путь, опасный, как военная тропа». В них есть что-то от героических героев Высоцкого.

«Наш завет: не пить, не курить и лететь без разговоров в любую точку земли». В кадре сидят летчики, как школьники в классе, в отличие от своего нервного командира, какие-то мягкие, спокойные. И даже возражают улыбчиво.

Апакидзе: «Нам сказали, если летчики не посадят ни одного самолета, авианосец будет продан. И тогда я сказал: я буду вас сажать любой ценой!»

Летчик: «Нет. Вопрос был поставлен иначе: «Готовы ли вы отдать свою жизнь?»

Апакидзе: «Да, я принял жесткое решение. Вы были недостаточно подготовлены. А моя цель — сделать летчиков XXI века...»

А на камеру, без своих подопечных, Тимур Апакидзе говорит о них щедро, щадяще: «Этот хорошо летает и никому не завидует», «А Андрюхе все не везло. И он взмолился: «Дяденьки, дайте сесть!» (Не то что не умеет, не способен, а — «не везло».)

Эта будничная жизнь летчиков авианосца в учебной комнате, в спортзале, в бане монтируется все время с немыслимой красотищей двух бездн вокруг — моря и неба. Море темнее, небо светлее. Синее и голубое. Словно стоишь в центре мироздания. Поддержанная ритмизованной музыкой Эдуарда Артемьева, как рокотом самолета или биением пульса, синева дышит, затягивает, не отпускает, вводит в другое пространство — пространство вселенной.

И эти две стихии — обыденности и необычности — крепко слиты в фильме, перетекают одна в другую. День сменяется ночью. А синева остается. Роковая какая-то синева. На палубе авианосца стоит самолет, а на его крыле примостилась стрекоза, расправив свои прозрачные крылышки. Могучий самолет и хрупкая стрекозка. Чем-то они похожи.

А несколько летчиков в темных бушлатах спинами к нам идут по палубе к самому ее краю, туда, где линия горизонта, где море сливается с небом. Это как образ их судьбы — «по самому по краю»...

С палубы, разгоняясь, взлетают самолеты и выделывают в небе черт-те что. То парят в ритмически четком, как узор, построении. То висят вниз головой, перпендикулярно к земле. Фантастика.

И всю эту ослепительную виртуозность сопровождает трагический рассказ Тимура Апакидзе.

«В декабре 91-го года три человека сели, решили нашу судьбу и обрекли нас на страдание. Наш тренажер был на Украине. Здесь был и наш полк. 650 человек. И большинство приняли ориентацию на Украину. На доске в учебке однажды было написано: «родина», «москва» с маленькой буквы, а «Сало» с большой. Многие принимали присягу Украине, не поднимая глаза. Плохо человеку принимать присягу дважды. Так можно принять ее и в третий раз, и в четвертый. Часть украинцев уволились, чтобы второй раз не присягать. Ведь каждый должен был ответить утвердительно, будет ли он воевать с Россией, если придется. Радецкий сказал «буду», а ведь его родной брат — глава Северного флота в России.

А я присягаю только один раз. Я мог бы увести весь полк в Россию, все 650 человек, все пошли бы за мной. Но мятежный полк никому не нужен. И России тоже. Мятежные у нас всегда на подозрении. И я забрал в Россию пятнадцать летчиков, на Северный флот. И сейчас единственный корабль-авианосец находится в России, а тренажер на Украине. Летчики в расцвете сил — кто на заправке, кто в кочегарке. Со мной ушли преимущественно молодые, неопытные. И все пошли с понижением. Для кого-то вообще должности не оказалось. Я понимаю, что второй такой тренажер нам не построить. Но я не жалею. Я ни одного летчика не потерял. А уже в 94-м девять летчиков взлетали с авианосца. Меня Пиночетом называли. Но если с ними не жестко, они разбиваются. Пусть лучше на меня обижаются. Я готов целовать этот корабль за то, что он не забрал ни одного летчика...»

Я составила фразы Тимура Апакидзе в единую речь, а в «Форсаже» они разбросаны по всему фильму, как тревожный, рваный гул рокочущего и чуть барахлящего мотора. В жесткости Тимура Апакидзе чувствуется надлом: «Да, я нервный». Это не тупое дуроломство командира, а предчувствие возможной драмы.

«А кони все скачут и скачут, а избы горят и горят...» И взлетают самолеты с палубы единственного авианосца России. Это наш важнейший стратегический ресурс. Малейшая ошибка здесь — смерть. И взлетают летчики в голубые и темно-синие небеса. А их так мало. Горсточка. Около двадцати.

Они рассказывают о своей жизни. Одному пришлось развестись с женой — она не хотела уезжать с Украины («только квартиру получили»). «Если ты заму-

жем, то должна идти за мужем. Мы прожили двадцать лет, и она должна была остаться со мной. Я не могу стрелять в своих друзей».

Другой, немолодой, летчик, который теперь уже не летает, говорит, светясь улыбкой: «Я рад, что хоть в сорок восемь лет, но сел. И мы спасли палубную авиацию. Риск был, и немалый. Но иначе палубной авиации у нас не было бы никогда».

Фильм снят как хроника, а сложен как драма. Это новое слово в русской документалистике, профессиональной и художественной, но погрязшей сегодня в частной жизни, как прежде в жизни идеологической. Ибо «Форсаж» — возвращение Героя. Без лжи и котурнов. Фильм о героизме как норме жизни. Стремление к пределу человеческих возможностей без деклараций и надрыва. Об этом в минуты отдыха один из летчиков поет самодельную песню, аккомпанируя себе на гитаре: «Посадку подтверждаю с упоеньем». С упоеньем. Об этом написал Экзюпери, выбравшись из вынужденного приземления в пустыне после поломки самолета: «Я сделал то, что сделал бы не каждый человек».

«Форсаж» — фильм о людях, которые знают, что есть нечто выше тебя. И это нечто — Небо.

И поразительно, что эту по всем параметрам совершенно мужскую картину сняли две хрупкие женщины. Режиссер Наталья Гугуева и оператор Ирина Уральская. И если Ирина — человек с опытом, то для Натальи это собственно дебют. Дебютный фильм, сделанный сильной и смелой рукой. Недаром Тимур Апакидзе говорит в картине: «Женщине дана большая власть над мужчиной».

P.S. «Форсаж» был уже снят, когда пришло сообщение о том, что 17 июля 2001 года Тимур Апакидзе погиб, совершая обычный полет. Ему было сорок семь лет. Комиссия склонилась к тому, что в гибели виноват он сам. Но по-настоящему причина этой смерти навсегда останется тайной.

Поистине, Бог забирает лучших, когда нуждается в ангелах.

Какая печаль, что нет больше этого человека.

Какое счастье, что фильм о нем был уже снят. Документальное кино — это память и памятник. Память о Герое России, о русском летчике Тимуре Апакидзе.

О человеке, который принимает присягу только один раз.

О человеке, который знал, что есть нечто выше тебя. И это нечто — Небо.

Чудо судьбы

Что такое «христианский фильм»?

Само определение, порой возникающее на страницах прессы или в разговорах о кино, вызывает у иных людей отторжение, недовольство. Прежде всего, у тех, кто по тем или иным причинам не считает себя христианином и потому полагает, что это фильм «не для него». Что, дескать, таким определением подчеркивается некая особая принадлежность к чему-то специальному, чуть ли не к организации. Скажем, политической партии. Или ордену, чтобы не сказать — секте. И это о христианстве, религии открытой, о христианской церкви, куда Христос призывает *всех страждущих*...

«Дар веры»
Автор сценария и режиссер **Б.Криницын**
Оператор **Г.Мякишев**
Киностудия «Отечество»
Россия
2001

У жесточайшего такого заблуждения, у этого тяжкого и стойкого стереотипа сознания немало причин, среди которых, естественно, главная — семьдесят лет государственного безбожия, насильственно внедренного атеизма. Какую ломку должно было перенести население страны, где первым предметом обучения и первой графой в матрикуле любой школы — от классической гимназии до сельской церковно-приходской — исконно был Закон Божий! Можно ли удивляться, что путаница в умах, предрассудки, клише, наложения одних ошибочных представлений на другие более всего распространены в осмыслении религиозных проблем, христианской церкви, веры, свободы совести — наследие черных атеистических десятилетий.

Такую преамбулу, наверное, чуть слишком назидательную, мне хотелось предпослать разговору о фильме скромном, малом по объему (всего 11 минут). О фильме, никак не претендующем на учительство, но убеждающем самим рассказом и показом, словом и изображением. Мне этот фильм, стоящий будто бы на обочине магистральной дороги сегодняшнего кинопроизводства, снятый на ма-

ленькой студии «Отечество», кажется удачей принципиальной, возможно, знаменательной для общих и больших процессов, которые начались в нашем кинематографе.

Начались?? Откуда и где это? — возмутится пессимист. Не по-прежнему ли повсюду безысходность, тупик, чернуха, криминал и сериал?

Нет, не по-прежнему! Веяние изменилось. «Светает, пахнет новой эпохой», как сказал некогда Герцен, почувствовав, что на исходе период страха и отчаяния, вызванных крахом декабризма.

Так вот, речь идет о картине Бориса Криницына «Дар веры» — документальной, согласно привычным рубрикам, и авторской по сути.

Это фильм-портрет. Герой — реальное историческое лицо. Зовут его Григорий Журавлев. Родился в 1858 году, умер в 1916-м. Русский крестьянин из Самарской губернии, художник-самоучка, иконописец. Расписывал местные церкви, украсил своей фресковой живописью храм в родном селе, участвовал также и в разработке архитектурного плана этого огромного храма и лично руководил его постройкой. Иконы Григория Журавлева ныне висят в музее Троице-Сергиевой лавры рядом с творениями Васнецова и Нестерова. Иконы эти выполнены высокопрофессиональной мáстерской кистью, они не похожи на наивные и по-своему обаятельные иконы-лубки, деревенские примитивы, они несут на себе печать своего времени — поздней русской иконы, испытавшей большое влияние живописного реализма и психологизма. Знаменитые росписи Владимирского собора в Киеве, созданные мастерами во главе с Васнецовым, и иконостас Кирилловской церкви в том же городе с его удивительной Богоматерью работы Врубеля — вот образцы, стилистически близкие произведениям Журавлева. У его святых огромные и пронзительно печальные глаза, в складках одежды горит киноварь, переливается лазурь. И при всей отмеченности знаками своего времени стилизация древней византийской иконы, может быть, и неосознанная, явственна в этих ликах и фигурах.

Криницын, по первой профессии художник, занимался и реставрацией икон, и иконописью и умеет «подать» их на экране с максимальной для них выгодой — перед кинозрителем Красота. Но, однако, вовсе не художественные достоинства сами по себе волнуют режиссера, и он не ставит своей целью воспеть русскую икону конца XIX — начала XX века, которую искусствоведы лишь недавно признали эстетической ценностью. Здесь — иное.

Нас подстерегает шок. Показав образцы творений Журавлева, нам сообщают, что их автор был рожден без рук и без ног, что он писал вот эти вдохновенные свои иконы, держа кисть во рту.

Урод, калека, обрубок... На фотографии — мужественное, умное славянское лицо, светлые и пытливые глаза, но голова посажена как бы на бревно. Божье наказание, напасть, проклятье родителям? Оказывается — нет, не так!

Вот тут-то кроется секрет фильма, его сердце, его сверхзадача. Истинно по-русски, можно сказать, «по-достоевски», приведя нас на край отчаяния, автор зовет к выходу в покой, в радость.

У обездоленного мальчика Гриши рано обнаружился талант рисовальщика — выкатываясь во двор и зажав зубами прутик, он процарапывает фигурки животных и людей на песке. Талант ребенка замечает сельский учитель и начинает заниматься с ним. Калека с отличием оканчивает самарскую гимназию, много читает, самостоятельно изучает законы перспективы, анатомию и другие предметы, необходимые для искусства живописи, каким оно бытует в России в конце XIX века.

О необыкновенном самородке из глубинки узнает сам государь и призывает его во дворец. Журавлев пишет групповой портрет царской семьи (любопытно, но императрица Александра Федоровна тоже наделена у него восточно-византийскими чертами). Однако Журавлев, обласканный царем, не прельстился ни карьерой придворного живописца, ни школой модного в ту пору передвижничества. Он остался богомазом у себя в селе Утевка, что на берегу речки Самарки, притока Волги. Общение с Григорием Николаевичем было для его земляков счастьем, его переносили из дома в дом, передавали из рук в руки. И иконы кисти Григория Журавлева несли людям свет, бодрость и любовь.

«И все-таки есть особая радость для всех нас в том, что такой человек был, что человек может быть таким» — в этих словах, звучащих с экрана, и заложена главная мысль фильма. Дар веры, дар любви, которым щедро был наделен необыкновенный герой, сочетался с даром истинно христианской доброты — им-то, последним, и проникнут фильм «Дар веры». Но христианские духовные и нравственные ценности суть ценности общечеловеческие — перед нами фильм «для всех».

В кинематографе общеизвестно, что малая форма, короткий метраж трудны для режиссуры: счет здесь идет даже не на минуты — на секунды. Одиннадцатиминутная лента Бориса Криницына экономно и емко поведала зрителю существенное. Мужественная сдержанность — стиль фильма. Никакой «слезы», ни малейшей сентиментальности по адресу героя, способного вызвать жалость даже законно. Лишь один-два кадра-портрета сегодняшних юных красавиц прихожанок чересчур прямо связывают нынешнюю Утевку, где жива память о Григории Журавлеве, с его иконописными ликами. Да, может быть, чтение закадрового текста в некоторых местах чуть педалировано. В целом же, притом что в распоряжении режиссера непосредственных изобразительных свидетельств не так уж много, умелым монтажом, бережным наложением и подлинной хроники начала XX века, и досъемок на современном рубеже двух столетий раскрывается мысль о преемственности, о русском подвижничестве, снова засиявшем народной памятью в наши дни. Понятно, почему жители родных мест иконописца обратились в синодальную комиссию с просьбой о канонизации Григория Журавлева как местно чтимого святого.

Почему на Руси так чтили юродивых, убогих? Почему тургеневские девушки почитали за счастье сопровождать их, им служить? Почему Пушкин свой суд над Борисом Годуновым вложил не в уста умных бояр, не даже своего предка Пушкина, а в уста юродивого Николки, обвешанного веригами и окруженного мальчишками-обидчиками?

И об этом толкует «Дар веры», раскрывая этимологию слова «убогий» как существующий «у Бога» и адресуя к Евангелию от Иоанна, к тому стиху, где Иисус говорит слепорожденному, что он таков не за грехи свои, не за грехи его родителей, но «для того, чтобы на нем явились дела Божии». Все очень тактично, умно, не задевая ничьи иные чувства и не поучая христианским истинам.

Киностудия «Отечество» выпустила видеоверсию «Дара веры» на одной кассете с полнометражным документальным фильмом Бориса Криницына «Россия, которую мы сохранили». Прекрасный монтаж удивительной по мастерству дореволюционной хроники, еще не оцененной нами, наследниками авангарда. Получился словно бы фон подвига Григория Журавлева!

КОММЕНТАРИИ

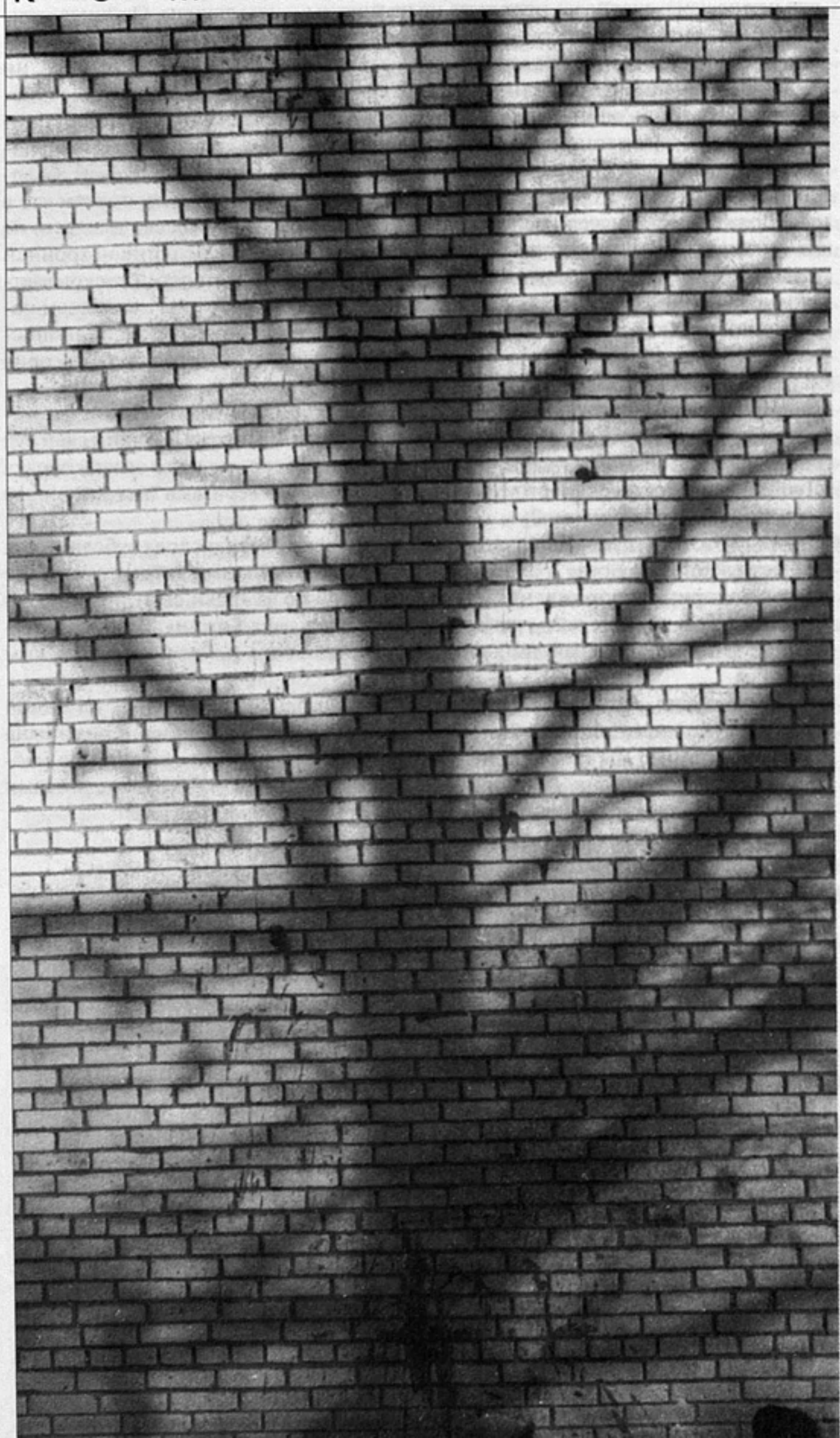


Фото С.Леонтьева

GROUND ZERO[1]

АНДРЕЙ ДМИТРИЕВ

История с географией

В первые же часы нью-йоркской катастрофы телемедиум Владимир Познер высказал сразу на двух телеканалах мысль, обреченную стать и ставшую затем лейтмотивом многих выступлений очень многих людей в СМИ и на иных общественных форумах, посвященных американской трагедии. Мысль не нова (Познер вспомнил ее первым и наиболее внятно сформулировал) и, сразу скажу, справедлива. Суть ее в том, что чудовищный и неизбывный контраст между богатством Севера и нищетой Юга (раньше говорили: Запад — Восток; я рад, что в этой старой-новой оппозиции вся европейская цивилизация наконец-то мыслится единой) является главной причиной террора. Террор достоин осуждения, но искоренить его нельзя: нищим порой просто некуда податься как в террористы. Зависть к богатым христианам и радикальная пропаганда довершают дело. А pendant этому суждению другие участники дискуссий в СМИ высказали близкую предыдущей и связанную с ней мысль о том, что самодовольная цивилизация жирного иудео-христианского Севера нынче платит кровью за свое неуважение к иным, не похожим на ее собственные устоям жизни, ибо не приемлет никакие, кроме своих собственных, ценности, всем и всюду навязывает свои Библии и «Макдоналдсы», свой либерализм и свой Голливуд, свой образ мыслей и чувств, короче, лезет и лезет со своим уставом в чужое медресе. Возмущение Юга накапливалось. Самоуважение и чувство собственного достоинства тощих южан вылились в ненависть к жирным и некорректным северянам — и все это обернулось перманентным террором.

Дискуссия о неизбежности нашего поражения ширится и длится. Выяснив, что террор был неизбежен и *в некотором смысле или даже по большому счету* справедлив, участники дискуссии (имя им легион) принялись обсуждать, как, собственно, пресечь зло. И здесь тоже было высказано немало ценного: прежде чем вершить Нюрнберг, надо сперва доказать, что подсудимый и впрямь преступник. Сверхточные удары надо наносить так сверхточно, чтобы не пострадали невинные люди, а ежели пострадают — отношение к акциям возмездия следует незамедлительно пересмотреть. Ни на минуту нельзя забывать (говорят участники дискуссии в погонах), что Англия и Советский Союз не смогли побе-

---

Андрей Дмитриев (родился в 1956 году) учился на филологическом факультете МГУ и на сценарном отделении ВГИКа (мастерская Евгения Григорьева и Веры Туляковой), которое закончил в 1982 году. Прозаик, драматург, член Пен-клуба, автор известных повестей и романов «Воскобоев и Елизавета», «Поворот реки», «Забытая книга» и других, автор сценариев «Алиса и букинист», «Радости среднего возраста», «Черная вуаль», «Ревизор». В «Искусстве кино» публикуется впервые.

[1] Эпицентр, буквально — земля ноль (*англ.*). Нынешнее название части нижнего Манхэттена, где находились здания Всемирного торгового центра.

дить Афганистан, *следовательно*, талибов победить нельзя. Победить, если повезет, можно лишь регулярную армию, но не партизан, каковыми, по сути, являются террористы. А партизан победить нельзя, *потому что партизан победить нельзя* (вариант: потому что народ победить нельзя).

Что нам еще нельзя победить?.. Нельзя победить *отчаянных храбрецов, для которых своя и чужая жизнь — ничто*. Нельзя победить веру в крайнем ее проявлении, нельзя победить убеждение в его последней стадии... Вывод напрашивается сам: дело дрянь. Утешение приходит само: «есть упоение... бездны мрачной на краю». «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые». *Мировой порядок рухнул. Мы живем в другом мире*... Шикарный подарок сделал бен Ладен толпам тоскующих по «большой теме» политиков и аналитиков! Он подарил им интересную жизнь, уж сколько ее там, ввиду всеобщего апокалипсиса, у них осталось. Сколько отработанных и засохших клише вдруг наполнилось горячей кровью жертв!..

Мысль Познера о нищете Юга и об угрозе Северу, обусловленной нищетой, верна. Вполне логично предположить, что дать Югу шанс вырваться из нищеты было бы для Севера делом самозащиты. И первым делом мы должны спросить себя: отчего нынешний Юг нищ?

В XIX и вплоть до третьей четверти прошлого века ответ был прост и напрашивался сам собой. Грабеж южных колоний северными плутократами, затем, после крушения колониальных режимов, — постколониальный грабеж. Марионеточные режимы, поставленные в качестве надзирателей при собственных народах и т.п.

Юг независим. Север вполне, даже слишком, мирится с *особым путем* Юга. Север давно не грабит Юг — но платит и платит за его ресурсы, обеспечивая процветание даже враждебных ему, то есть Северу, и насилующих свои народы режимов. Север предоставляет странам Юга — равноправным, а значит, и равнообязанным членам ООН, вроде бы связанным хартиями свободы и демократии, — пребывать в своей «культурной самобытности», каковая почти повсеместно есть тривиальная тирания. Север полагает отрубание рук за кражу или побивание насмерть камнями за супружескую измену своего рода экзотикой. Север признает садистский «суд шариата». Север даже изуверства талибов терпел *как неотъемлемое право афганского народа* эти изуверства над собой терпеть.

Обвинение в навязывании Севером своих представлений о жизни, идущее от колониальных времен, к моему глубокому сожалению, нынче несправедливо. Избывая былую колониальную вину и следуя новым принципам и новым представлениям о долгосрочной выгоде, Север наконец поделился с Югом своими деньгами и возможностями, однако эти деньги и эти возможности оказались присвоены деспотами в революционных френчах, в монаршьих или пастырских одеяниях. Единственная понятная причина нищеты Юга — это пресловутая «южная цивилизация», уклад жизни, обеспечивающий тиранию родовых кланов, религиозных орденов и военных и монархических образований. (О палестинцах и талибах нам говорят: такова мусульманская цивилизация. Я бы с этим и смирился, кабы не было в истории подлиннной и подлинно великой мусульманской цивилизации: кабы не было Кордовы и Бухары, кабы не было Авиценны, Хафиза и Улугбека. Все самые известные террористы учились в Лондоне, Сорбонне, Гарварде, да ничему не выучились, кроме зависти и ненависти к своим собратьям по alma mater. Закомплексованные троечники, одержимые манией разрушения и не способные ни на что больше. Они так же рифмуют себя с Кораном, как большевики рифмовали себя с Гегелем, нацисты — с Ницше.) Единственным источником южного терроризма остается отчаяние нищих, канализированное теми, кто их ограбил и замордовал, в ненависть к Северу. Это вполне по-советски: в унижении советской жизни обвинялось «враждебное окружение». И — вполне по-нацистски: главными врагами немецкого народа Гитлер первым делом обвинил «англосаксонских и еврейских плутократов».

Единственным надежным шансом помочь Югу выкарабкаться из нищеты (и, стало быть, отвести угрозу террора против Севера) остается ошельмованная в десятках политических клише экспансия Севера на Юг — мирная, но настойчивая экспансия идеалов свободы и демократии, перманентная прививка

северного уклада жизни. И побольше «Макдоналдсов»! «Макдоналдсы» оскорбляют ислам не больше, чем «Мерседесы», на которых разъезжают имамы и шейхи, не больше, чем сработанный на Севере русским атеистом Калашниковым автомат, который не выпускает из рук «нищий» шейхов сын бен Ладен. Вот только не нужно подавать в этих новых «Макдоналдсах» гамбургеры из свинины. То есть не нужно быть хамами и идиотами, только и всего.

Пока, однако, мы имеем дело с военным вторжением. Мы имеем дело с войной, объявленной террористам по всему миру. Дай Бог, чтобы пар не ушел в свисток. Еще больше надеюсь, что те, кто выдвинулся на линию огня, и те, кто планирует их действия, не слишком прислушиваются к упомянутой мной дискуссии.

С кем мы воюем?

Участники дискуссии все как один признают за террористами храбрость и несгибаемость веры. Далее вздыхают: мы, конечно, трусливее и сгибаемее.

Кто как, а я не могу считать храбрецами бородатых дядек, которые посылают на смерть одурманенных посулами рая и обвязанных взрывчаткой несовершеннолетних детей, а затем похваляются в бункерах перед телекамерами этим двойным убийством. Это трусы, классические трусы, обалдевшие от безнаказанности. И они не победят никогда. Кто как, а я не считаю самоубийство взрослых фанатиков в захваченных ими самолетах примером исключительной силы духа. Этак любой самоубийца являет собой пример исключительной силы духа. Потому что почти всякое самоубийство, совершенное в трезвом уме и здравой памяти, есть проявление веры, доведенной до крайности, скажем, такая вера в то, что «весь мир дерьмо и жить в нем не стоит», или убежденность в том, что «я неудачник, меня никто не любит, дальше будет только хуже», дошедшая до последней стадии, приводят к самоубийству. Разница между самоубийцами, уходящими в иной мир в одиночку, и теми, кто берет с собой и других, в том, что первые могут рассчитывать на посмертную жалость. Вторые недостойны даже жалости. И в обоих случаях самоубийцам трудно рассчитывать на всеобщее уважение. Значит, им трудно рассчитывать и на победу.

Мнение об изначальной и заведомой непобедимости партизан я слышу давно, и оно давно занимает меня. На могиле моего деда Андрея Федоровича написано: «От родных и от друзей-партизан». Моя мама Ниёле пережила оккупацию Литвы и слишком близко наблюдала драму лесных братьев. Судьба герильи волнует меня давно. Не вдаваясь в детали, могу сказать, что непобедимость герильи — миф. Мой дед воевал в знаменитом партизанском крае на стыке Ленинградской и Псковской областей. Три партизанские бригады (Орлова, Германа и Васильева) держали под полным контролем обширную территорию — причем не в глубоком тылу у немцев, а у самой линии фронта. Неколько карательных экспедиций ничего немцам не дали. Пришлось смириться с тем, что партизан победить нельзя. Когда пришел час X и советские войска пошли на прорыв Ленинградской блокады, немцы уже не могли мириться с сильной герильей возле самой зоны боев. Они провели полномасштабную фронтовую операцию — и от партизанского края в течение трех-четырех дней не осталось ничего.

Мой дед выжил лишь потому, что заболел малярией, остался в стогу сена и не участвовал в безнадежном прорыве к линии фронта. К чему здесь этот пример? Партизаны могут чувствовать себя более или менее надежно, когда основные задачи войны решаются в битве регулярных армий, когда на этих битвах сосредоточены все силы воюющих сторон. Как только партизан переводят в статус главного противника — у них не остается шансов. Их разгром — вопрос времени и условий местности. Но разгром неизбежен. Немцы не могли справиться с партизанами на Балканах, а Наполеон — с испанской герильей только потому, что вся мощь военной машины была задействована на фронтах. Если бы победа над испанскими партизанами была главной и единственной целью наполеоновских войн — партизаны не устояли бы.

Главным залогом непобедимости партизан, помимо скрытности, считается поддержка населения и даже слиянность с ним. Любопытная раздвоенность сознания случилась с нашими аналитиками в последние годы. Пожалуй, впервые было признано, какой бедой для местного населения оборачивалось присутствие в соседних лесах партизан, как, мягко говоря, недолюбливали партизан кре-

стьяне, оказавшиеся между молотом и наковальней, — и в это же время утверждается как данность, что чеченские или афганские партизаны обречены на безоговорочную и бессрочную поддержку населения.

Как только партизаны становятся *единственным* противником регулярной армии, как только население, желающее просто нормально жить, устает от поборов и от страха перед давлением охотников за партизанами, как только основной козырь партизан, отличающий их от простых пехотинцев — шанс укрыться и выжить, — становится их главной целью, герилья прекращается. Сосредоточение всех сил на борьбе с герильей и максимальные усилия по обеспечению лояльности населения — попросту говоря, нелицемерная забота о населении — гарантия победы над герильей.

Поражения Англии и СССР в Афганистане вообще не имеют отношения к делу. Англия пыталась превратить Афганистан в колонию, поработить его на корню. Это было делом обреченным не только в Афганистане. СССР вообще не имел никаких внятных целей вторжения в Афганистан и пребывания там. Подозреваю, что таким образом кремлевские геронты вели войну с ненавистной им советской молодежью: тех, кто хотел делать карьеру, порешили отправить на БАМ и там сгноили вместе с БАМом, а всех прочих, кто просто хотел жить в полную силу, надо было пропустить через Афган. У воюющей с талибами коалиции задачи совершенно иные. Трудные, но достойные и, стало быть, выполнимые. Не надо только говорить ей под руку о невинных жертвах; их, кстати, немного... Пусть за гибель невинных ответят талибы. Никто не желает гибели невинных людей, никто не воюет с невинными — в противном случае количество жертв было бы сопоставимо с числом погибших под приснопамятными бомбежками Дрездена и Гамбурга. Разговоры о сверхточном оружии — это история о том, как лицемерие военных, выбивающих деньги у общественности, стало вдруг лицемерием общественности. Сверхточное оружие создано, для того чтобы гарантированно попадать в цель. Для того чтобы гарантированно не попадать в мирное население, необходимы другие методы: всего лучше — недопущение войны. То есть не нужно было допускать к власти талибов и попустительствовать бен Ладену и иже с ним. В таком случае все были бы живы.

И последнее. Нельзя, говорят мне, воевать против преступников, пока некий новый Нюрнберг не докажет точно, что они и впрямь преступники.

Нюрнбергу предшествовал Сталинград.

ПОПЫТКА ПРЕСТУПЛЕНИЯ

ИГОРЬ МАНЦОВ

Актуальный триптих

Memento

Картину с таким названием показали вне конкурса на последнем Московском кинофестивале. Ее автор — тридцатилетний Кристофер Нолан. Фильм рассказывает о человеке, который в результате травмы головы или потрясения, вызванного смертью жены, — уже и не помню — не может хранить актуальную информацию более пятнадцати минут. Все забывает, путает, вечно ошибается. Чтобы хоть как-то контролировать реальность, герой вынужден ее фотографировать и оперативно подписывать снимки, вылезшие из «полароида». Скажем, это Мэри, хорошая, у нас общность интересов, и она мне поможет. Или — это Джонни, полный негодяй, застрелить...

Правда, фотографии могут подделать и подбросить, тем самым введя героя в заблуждение. В целях безопасности — своей и окружающих — парень пишет на собственном теле. Крупными буквами. Потом считывает информацию, глядючи на себя в зеркало. В общем и целом фильм недоделан, скучен и где-то занудан, я не понял в нем ни черта, кроме основного драматургического приема, описанного выше. Впрочем, прием на редкость хорош. *Помнить, чтобы выжить*, — вот как звучит он на общедоступном человеческом языке.

Пару лет назад журнал «Искусство кино» напечатал пространную анкету, в которой были собраны суждения многочисленных отечественных постановщиков о французской «новой волне». Анкета производила удручающее впечатление. В общей сложности наши режиссеры назвали из всей «новой волны» и сопутствующих явлений три с половиной картины. Конечно, список был предельно предсказуем: «На последнем дыхании» («ну, детский сад!»), «400 ударов» («полезный, выдающийся фильм о взрослении!!»), «Зази в метро» («и все-таки они не чуждались экспериментов...»). Культурным героем стал Лев Кулиджанов, припомнивший замечательную работу Анри Кольпи «Столь долгое отсутствие», где, кажется, речь тоже шла об амнезии. (Льву Кулиджанову, высокопрофессиональному режиссеру и благодарному зрителю, — мои восхищение и поклон!)

Более всего в анкете поражало воинствующее мракобесие. Толком ничего не смотрели, а туда же: поучали, покрикивали, иронизировали, осуждали. Никто (!!!) не вспомнил Эрика Ромера и Жака Риветта или, положим, «примкнувшего», существовавшего в едином культурном пространстве с коллегами из собственно «новой волны» Криса Маркера. Была ли Аньес Варда? Не уверен, может быть, один только раз. Да что там Варда — у Годара посмотрели в лучшем случае первые три-четыре картины, у Трюффо, Шаброля и Маля — немногим больше!

Но это — старшее поколение, в целом не тяготившееся Культурой с большой буквы. Новые — еще неграмотнее (можно ли так сказать? еще и не так бы

нужно сказать!). В последние десять-пятнадцать лет все они, старые, средние, новые, объединились. Снимают, рассуждают, творят художественные миры. Отчасти я понимаю, что им *так* развязало руки. Художники решили, что никто ничего не отслеживает. Что исходные образцы благополучно забыты, а критерии упразднены. Им кажется, что всех внимательных зрителей закатали асфальтом, заложили бетоном и кафелем новорусской эклектики. Право же, это не так.

Хочется предупредить мастеров современного российского экрана: даже сегодня, в эпоху либерального бума, следует осторожнее жонглировать словами. Внимательнее перечитывать и даже править собственные реплики в многочисленных интервью. Естественно, в сторону понижения тона, удушения пафоса. Быть может, стоит совсем отказаться от телевизионных выступлений: на общедоступном голубом экране претенциозность и непрофессионализм в сочетании с вальяжностью и пустотой, подкрепленными умопомрачительной пошлостью прилагаемых к интервью эпизодов из очередной нетленки зарвавшегося мастера, смотрятся крайне невыгодно, зачастую травмируя незрелые умы. Одна моя добрая знакомая говорила по сходному поводу, нежно заглядывая в глаза: «Сдуйся!»

Помнится, на заре туманной юности меня загоняли в рай под улюлюканье и разбойничий посвист победившего кинематографического съезда. То есть, конечно, не меня одного, а все мое поколение. Помню, как агрессивно навязывали нам свободолюбивый шедевр «Покаяние», инспирированный проницательным господином (тогда, впрочем, товарищем) Шеварднадзе. Видит Бог, и я не чужд Эдипова комплекса, но все же идея оголтелого гробокопательства не нашла в моем атеистическом юношеском сознании никакого сочувствия.

Чтобы было совсем понятно — выкапывали никакого не «тирана». Выкапывали Кулешова и Барнета, Любича и Хичкока, Донского и Ренуара, Престона Стёрджеса, братьев Маркс и даже Веру Холодную, прекрасную, одинокую и не виноватую перед зарвавшимися подростками ни в чем. Даже самый примитивный бытовой психоанализ не дает ошибиться: бессмысленные, шкодливые пацаны выкапывали Отца (в случае Веры Холодной — мать, сестру или любовницу, что немногим симпатичнее). Едва откопали и поглумились, в отечестве началась резня, а в отечественном кино — профанация, порнография, беспредел.

Наши нынешние кинематографисты вконец промотали наследие отцов. Но, как сказал один хороший, лучший продюсер России, в такой большой стране, которая сама себе рынок, сама себе космос, хорошее кино неизбежно. Его время стремительно приближается. Нам уже известны первые, достойные ласточки. Теперь мы станем медленно вспоминать Билли Уайлдера и Леонида Гайдая, Анри Кольпи и Льва Кулиджанова в его лучших проявлениях. Микеланджело Антониони, который сорок лет назад подробно, до нюансов показал нашу новорусскую квазибуржуазную реальность. Финна Аки Каурисмяки, который сделал то же самое на материале другого социального слоя.

Вчера я случайно увидел в книге журналиста Виталия Третьякова саркастический пассаж о «сотне народных артистов» нашей удивительной страны, имеющих взвешенное («взвесь») суждение по всем проблемам мироздания, творящих политику, заваливших культуру. Скоро народных артистов снова будет выбирать народ. Народ станет заказчиком и потребителем зрелищ. Безотцовщина невыносима.

Опасность

Мастера нашего кино блокируют свои социальные страхи, свои психологические комплексы, травестируя реальность. Чувствуя некоторую неловкость за свои социальное поведение и продукцию, страхуются, переводя всякий разговор о жизни в русло криминального сюжета. Дескать, боимся, начальник! Всякая шпана!! А ну, будут бить, резать и грабить!!!

Всех откровеннее поступил Алексей Герман в «Хрусталеве». Художники мгновенно оценили и солидаризировались. Потрясающая сцена на пристанционном железнодорожном полотне. Подростки-урки, что называется, очумелый

«народ», почем зря лупят генерала. А он типа взрослый. Барин, грамотный, интеллигент. Роскошная сцена (впрочем, как и весь фильм) для домашнего психоаналитика.

Бьют кольями, кажется, даже ломами. Завалили. Сдали тиранам. Неувязочка вышла. В предыдущей главе мы уже показали, что Отца (здесь — генерал) действительно распотрошили подростки. Только — извините — из другого социального круга, ближнего. Другого социального происхождения! Отца сдавали грамотные. Шибко грамотные, вот и сдавали. Расплачиваются с ними«Никами». Не оттуда опасность! Боимся не народа — художников. Эти со страха переломают все, что попадется под руку. Остановите художника! Покуда он не начал раскапывать новый культурный слой, не добрался до дедов и праотцов.

Между тем *опасность* существует всегда. *Опасность* объективна. В не самой лучшей картине Престона Стёрджеса «Леди Ева» есть поразительный эпизод. Один из *самых опасных* эпизодов в истории кино. Героиня Барбары Стенвик приручает персонажа Генри Фонды. Барбара как бы хищница, Генри как бы идиот. Средний план, спальня, но все одеты (кодекс Хейса!). Она полулежит на кровати, он сидит на полу возле изголовья. Изящная кисть ее руки — на его голове. Барбара перебирает его волосы и мило мурлычет, зачумленный Генри пытается отвечать.

По общему мнению, Престон Стёрджес — непревзойденный мастер диалогов. Здесь диалога не слышишь, сцена предельно опасна. Рука скользит к его уху. Женщина распрямляет пальчики и начинает осторожно, но целеустремленно обрабатывать самые чувствительные места. Она проводит указательным — по кромке, она рисует ушную раковину — безымянным, теребит мочку мизинцем. Наконец проникает внутрь ушной раковины, акцентируя движения, демонстрируя предельную решимость и волю к победе...

Ей очень нужна эта победа, на кону деньги, постель, самолюбие, жизнь, судьба мироздания! Стёрджес решает эпохальную сцену на среднем плане, забалтывая, маскируя ее диалогами. Сцена становится от этого еще более драматичной. Стёрджес работает очень тонко, очень грубо, так, как и положено кинематографисту. Я не поклонник Барбары Стенвик, как правило, мне сложно идентифицировать себя с героями Генри Фонды, но здесь, в этом эпизоде, я сдаюсь. Стёрджес точен, далее фильм взаимодействует со мною ровно так, как хотелось этого постановщику (он же автор сценария, что здесь немаловажно).

Престон Стёрджес организует и транслирует опасность, которая объединяет зрителей. Алексей Герман, человек выдающегося чувственного таланта, организует и транслирует опасность, которая разъединяет. Так начинается гражданская война. Мне жалко мою страну. Процветание послевоенной Америки началось с жизнеутверждающей солидарности фильмов Любича, Стёрджеса, Капры.

Нильсен и Маркс

Ключевые фигуры западной культуры прошлого столетия, они воплощают основные социальные роли современного общества. Венец, апофеоз Проекта Просвещения — взбесившийся интеллектуал — до деталей проработанная маска Граучо. Лесли, напротив, предельный, параноидальный, ублюдочный случай обывателя-потребителя. Оба индивидуальны и типичны одновременно.

Их придумал и описал яйцеголовый Гегель. Человек ведет безостановочную борьбу за признание, рискует своей жизнью в смертельной схватке за чистый престиж не только для того, чтобы утвердиться в качестве собственника (юридического лица или субъекта), но и для того, чтобы добиться признания своей реальности и своей человеческой ценности вообще. Как положено настоящему человеку, Нильсен и Маркс неустанно подвергают себя опасности. Момент риска актуализирует идею смертности. Тот, кто идет до конца, становится Господином, тот, кто отказывается от риска для жизни и от признания, оставаясь в пределах животности, становится Рабом. В общем и целом Граучо — сверхчеловек, который всегда и везде безоговорочно требует привилегий, поклонения и власти, а Лесли — очумелый недоносок, который не способен планировать, готов в любое мгновение сдаться обстоятельствам, пустив дело на самотек. Про

Граучо всем известно: о-о, это большой человек, наверное, он начальник, с ним стоит быть повежливее! С Лесли тоже никаких проблем: ну-у, это дебил и кретин, разве стоит относиться к нему всерьез?

Скорблю, что они не встретились на съемочной площадке. Впрочем, когда вижу одного, подразумеваю, что второй где-то рядом. «Великие общества в истории были созданы людьми, ставившими крестик вместо подписи, и разрушены людьми, сочинявшими латинские стихи», — зло пошутил Бернард Шоу. Уникальность нового исторического момента в том, что теперь те и другие действуют заодно. Построили что-то невообразимое, теперь солидарно разрушат. Смотреть на них — одно удовольствие. Воля к *опасности* при полном *беспамятстве*. Рыцари без страха и упрека. Ничего не жалко. Даешь общечеловеческие ценности, главное, выдержать протокол!

Непрерывная беспорядочная деятельность при свете разума всякий раз оборачивается поражением и абсурдом. Уничтожив ситуацию, Господин Граучо в очередной раз открывает рот, выдавая порцию логически безупречных, но в целом бессмысленных сентенций. Все замолкают в оцепенении: мыслящий тростник заговорил! Теперь конец света неизбежен.

Даром что Раб, Лесли тоже инициативен. Всегда готов заучаствовать на правах законопослушного статиста (заметьте, Граучо сам устанавливает законы!). Положим, Господин схватился за бревно на коммунистическом субботнике и, попыхивая неизменной сигарой, силится его поднять. Нетрудно вообразить мгновенно подоспевшего Лесли с жизнерадостной улыбкой. «Да-да, помогите...» — кивает бессмысленный, но обаятельный Граучо, озабоченный сотней других, не менее судьбоносных дел. Лесли впрягается в работу, в результате оба падают, придавленные бревном насмерть, чтобы воскреснуть из недолгого небытия уже в следующем эпизоде...

Наличие внутренних ресурсов у американского общества подтверждается тем, что оно способно продуцировать подобных страшноватых типических героев. Впрочем, один гений умер, второй — на излете блистательной карьеры. Что будет потом? Кто подхватит знамя, продолжит дело Нильсена и Маркса? Кто расскажет обществу горькую, полную правду о нем? Книжники и фарисеи снова утаят половину, а то и три четверти. Не солгут лишь доблестные мастера кинематографа. Об этом давно догадались внимательные зрители и компетентные органы.

Средства массовой информации сообщили, что Пентагон, ЦРУ и ФБР обратились к голливудским драматургам в надежде, что те помогут смоделировать новую геополитическую и социопсихологическую реальность, сложившуюся в мире после трагических событий 11 сентября 2001 года. В целом правильное решение. Да вот беда, Голливуд давно не тот. Драматурги измельчали, а режиссеры скурвились. Разве что встанут из могил (конечно, добровольно, по зову давно остановившегося сердца, из соображений человеческой солидарности, а не с помощью варваров-гробокопателей) звезды подлинного Голливуда, корифеи его Золотого века...

Впрочем, с этого мы начинали: память, традиции, немного совести, немного трезвости, хорошая профессиональная подготовка, приоритет национальных интересов, коллективные просмотры в залах, оборудованных «Долби». Искусство кино — по-прежнему важнейшее. Для них, для нас, еще минимум на полстолетия.

НАСЛАЖДЕНИЕ И ДОЛГ

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Метод

Год назад умер Борис Исаакович Зингерман

Как-то один сообразительный человек, оглядев наших ученых искусствоведов, сказал: «Как все они пишут, я понимаю, а как писал Зингерман — нет». Тут не помогут ни ссылки на путающий карты писательский талант, ни на сбивающий с толку универсализм, равносильный по масштабу несопоставимых (на первый взгляд) объектов с Пикассо, Мейерхольдом... Тут жизненно важно — особенно в пору затишья гуманитарной мысли и чуткости — осознать Метод творчества. Которым, конечно, воспользоваться трудно, но воодушевиться и — задуматься — важно.

Этот Метод не имеет рецептов. Между тем в книгах и статьях Зингермана — столь волнующе разнообразных — внятен именно методичный действенный посыл, не отменяющий ни образной — всегда прозорливой — точности, ни композиционного, почти как в романах Набокова, блестящего расчета. Его книги, статьи пользуют и режиссеры — как выясняется, даже кино. Хотя — при гениальной рефлексии — ви́дение Зингермана напоминало видения. В этом одна из его долгосрочных загадок.

Поток его письменной речи, обходившийся без предрассудков, но знавший целеустремленность строгой мысли, заносил читателя на глубину, вбок и при этом никогда не вел по ложному следу. Захватывающий эффект сочинений возникал благодаря художественной безупречности, каждый раз уловленной Зингерманом в соответствии с ритмом и фактурой анализируемого объекта. Его видения были основаны на фактах — ведь он был учеником не только А.К.Дживелегова, А.М.Эфроса, но и «формалиста» Н.М.Тарабукина, — но эти факты он взметал на дыбу, вставлял в необиходный контекст, подобно тому как художник работает со своей моделью, как режиссер обращается с пьесой, как писатель — с героем и словом.

Удивление вызывает только возможность в одном, притом корпулентном, человеке такого динамизма и такой спортивной формы, позволявших его свирепому уму и его лирическому темпераменту находить гармонию текста, который дышал, как тесто, независимо от того, писал ли он о Чехове или Феллини, Брехте или Станиславском, Достоевском или Чаплине, Мейерхольде или Хемингуэе, Ефремове или о последнем футбольном чемпионате...

Многие — конечно, за глаза — упрекали его в том, что он писал о Сутине или Модильяни, не видя их работ в оригинале. Но сказать, что ум Зингермана «видел отчетливее глаза», значит, наплевать ему в душу, опошлить его аппарат и, в конце концов, Метод. Он действовал в этих случаях так же, как в своих концептуальных анализах старых, невиденных спектаклей. А нюансы цвета, разнящиеся в хороших иллюстрациях и на музейных стенках, он возмещал нетривиальным даром, который по другому поводу сформулировал Абрам Эфрос как сопричастность «психической ценности» краски. Что и говорить, его Метод «пророка», а не «ребе» (так написал о Зингермане известный театровед), его пристрастная объективность, его непреклонность и изощренность открывали в той колоссальной «группе лиц» (с которой сроднил он своих читателей) индивидуальный нерв и общее направление истории искусств.

Иногда казалось, что говорит он об очень сложном совсем просто. Но услышать это можно было только от него. Так, между прочим, он написал о Питере Бруке в связи с той мнимой самоочевидностью, которую иной раз вменяли спектаклям и выступлениям великого режиссера.

С другой стороны, его Метод подчас напоминал визионерские открытия в естественных науках. Недаром физики говорят о фундаментальных открытиях, сделанных интуитивно, эмпирически проверить которые невозможно. Между тем они получают точное математическое описание и впоследствии облекаются в строгие формулы. «Строго говоря, теории Эйнштейна в высшей степени просты, по крайней мере, намного проще теорий Кеплера или Ньютона» (Ортега-и-Гассет, один из любимцев Бориса Исааковича). Немнимая доступность текстов Зингермана накрывает зачастую, как взрывной волной, за которой часы и дни накопления его мысли-страсти, хотя по видимости работал он легко. И не производил впечатления человека, которого «нельзя отвлекать, потому что он работает». Этот шик московского интеллигента (подобно сэрству Исайи Берлина) он не педалировал, всосав в кровь московскую стихийность и персональную подтянутость.

Иногда он напоминал мне толстовского Кутузова, читающего перед Бородинским сражением французский роман. Все вокруг сходят с ума, а Михаил Илларионович почитывает и подремывает. Борис Исаакович тоже как будто помалкивал, потом ронял слова, а «на утро» разражался убойным сочинением. Пластичность его ума, разработанная (ноздря в ноздрю) с пульсаром его сердечных влечений и с темпоритмом творчества его избранников, поражает непорочным и одновременно всеохватным отношением — «с разных сторон». Этот Метод иной раз вводил в заблуждение. Степень проникновения в предмет была столь яростной — при прозрачности слога и победительной «неправильности» слов, — что знакомый предмет начинал звучать и смотреться заново.

Взять предмет, иногда поднатужившись, иногда непринужденно, но неизменно не валяя ваньку, требовало мужества, деликатности и свободы. Эти противоположные, но не мешающие друг другу свойства Метода Зингермана (говорившего порой, когда я приставала, «ну не надо все понимать») позволяли ему уходить в далекое плавание, не только внимая ясной разноголосице своих героев, но и сохраняя равновесие созерцателя и активиста. Человека действенного, но не заболтавшего и не засушившего свои идеи, свое ви́дение. Не случайно одна из концептуальнейших глав его книги о Чехове называется «Между Европой и Азией».

Занимаясь искусством, разбираясь в жизни, Зингерман — вслед за Герценом, которого советовал читать, когда протухнет родной язык, — понимал, что «у истории нет либретто», и, оставаясь историческим человеком, сторонился квазинаучных — притом тех, к которым вроде не подкопаешься, — обобщений, а также «узости чересчур специальных занятий», «не признавал границ, поставленных человеку профессией». По случайности жил он на улице Герцена.

Конечно, будучи по специальности театроведом, к тому же воспитанником старого ГИТИСа (из которого поначалу порывался уйти на исторический факультет университета), он обладал синтетическими познаниями. Но не они определили Метод — драматизм и дыхание его сочинений. Это важно сейчас сказать, потому что в профессии видится какое-то спасительное заклинание от неудач или провала. И потому что с отпадением от новейших методологических техник многие люди, пишущие об искусстве, чувствуют себя неуютно, пребывая в поисках нового языка познания-описания. Диапазон Зингермана был соразмерен языкам, типам общения, художественным тенденциям прошлого столетия. Недаром он прибрал к рукам все его ключевые фигуры и направления. И закрыл XX век.

Его забеги в девятнадцатое столетие тоже ошеломительны и радикальны и также отличаются благородством. Не говоря о прельстительных деталях. Можно открыть наугад. Вот он пишет о самоваре шагаловской Коробочки с «наивным, аккуратным крантиком, с которого капает кипяток» или про французского артиста, игравшего Журдена как «педант с сердцем льва»...

Его анализ выходит — казалось бы, парадоксальным, а на поверку единственным западающим в сознание способом — за рамки мышления, которым дорожит текущее время написания того или иного текста.

Недавно услышала, что Аникст говорил: «Из таких евреев рождаются Марксы». Профессия, по Зингерману, означает преодоление профессии. Но не забвение, не небрежение ею, как рутинной чисткой зубов. (Испанский король Хуан Карлос, входя на престол, выдал: «Испания означает преодоление Испании».)

Для понимания французского театра важнее многих рассуждений его замечание о Казарес: «Чтобы воспитать трагическую актрису такой выучки и такого темперамента, французам пришлось отыскать испанку, как прежде они находили Рашель и Сару Бернар». Будущие изломы Барро предугаданы в роли Скапена, «в его развинченной и самоуверенной повадке есть нечто от бульвардье, от люмпена, в его свободе иногда чувствуется неприкаянность, а в смехе — горечь». Он сразу, первым понял, что «Дорога» есть восстание против неореализма, что Феллини «отбросил народнические иллюзии» неореалистов и «высмеял эти иллюзии в неореализме», утвердив — наперекор им, — «что и человечность, лишенная интеллектуальности, беззащитна». Нашел и доказал содержательные точки схода между Чеховым и ранним Пикассо, творчество Пиранделло возвел к традиции Труффальдино — слуги двух господ — и к... диалогизму Достоевского. Героиню Ануя разглядел в Джульетте и Тане Бабановой. Написал, что Мышкин — Смоктуновский «предугадал Сахарова, кто видел его на съезде народных депутатов, не мог не вздрогнуть от сходства, которое возникало между ним и героем Достоевского в исполнении Смоктуновского».

Ничего не уходило из поля его зрения, которое, как признавался еще за годы до смерти, он пытался «гасить», удивляя своего читателя, подобно Мейерхольду, тем, что выводил «из одного только что постигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал».

Так называемый принцип дополнительности, предугаданный Пикассо до Нильса Бора, был свойствен и Зингерману. Равно как и относительность времени, которая мучила, но не давала истребиться героям чеховских пьес. Он писал о чувстве ложного долга у дяди Вани и о шагаловском «Исходе» — иллюстрации к Библии — как о Шагаловом «Железном потоке». Он чувствовал и осознавал историю как теоретик искусства и как очевидец, живой свидетель давних бурь, но и неисчерпаемой кантилены. Универсальность его аналитического Метода становилась напряженнее благодаря немыслимой (даже для сверхталантливого ученого) подключенности к тому, о чем он писал. При этом он никогда не практиковал тлетворного психологизма или хитрованных стилистических маневров, сглаживающих порой прободение язвящей, а вернее, жалящей мысли.

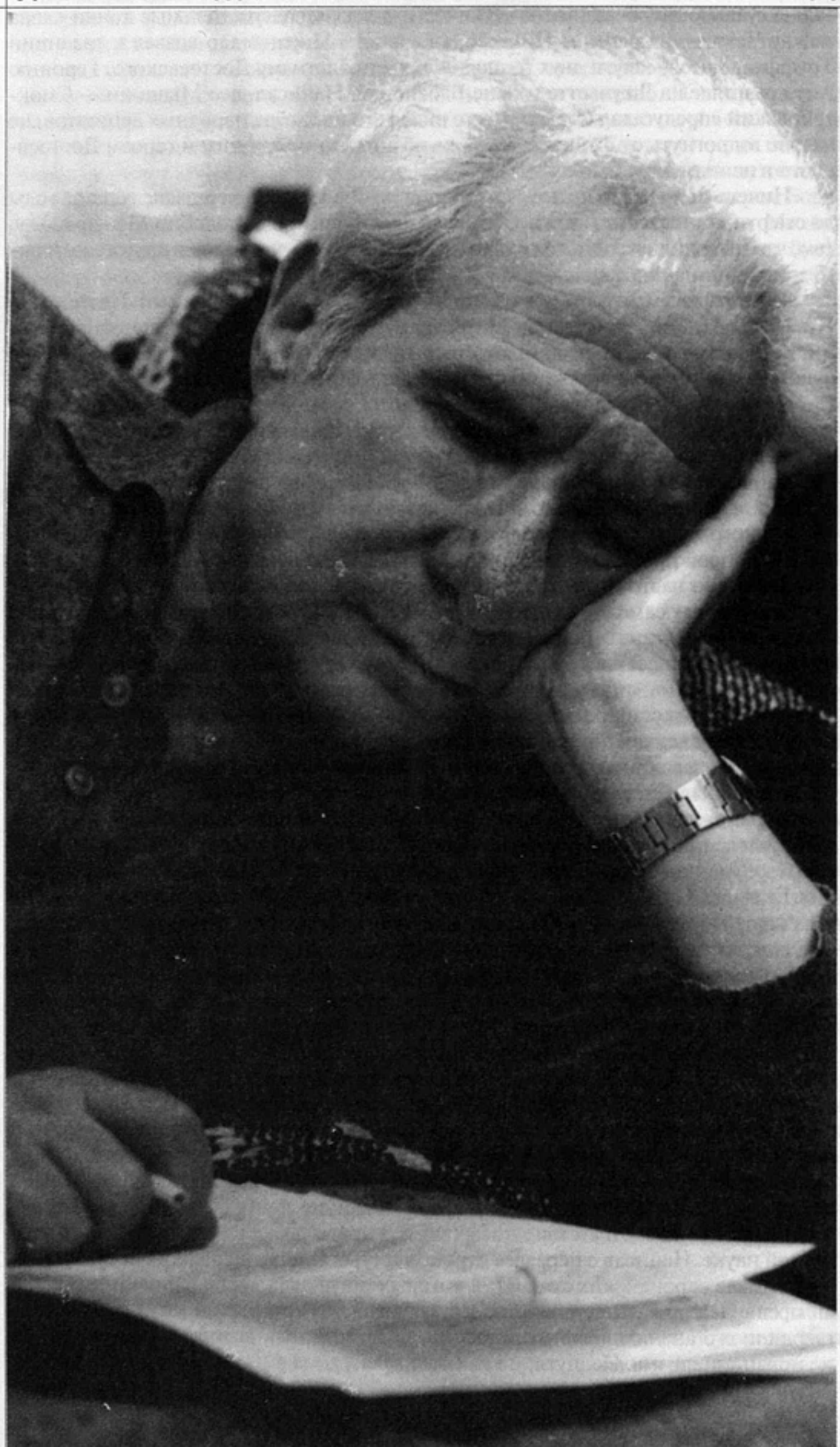
Довольно часто после обсуждения его работ говорили о близости того или иного героя ему самому. Зингерман посмеивался. Слишком не похожи эти герои были друг на друга, а он — всего один. Правда, как и Мейерхольд, он считал, что идеальным режиссером на определенном этапе становится театровед, знаток истории театра — «при условии, что он обладает богатой фантазией и имеет за плечами актерское прошлое». Воображения Зингерману было не занимать (чем он порой смущал спецов), а актерские навыки он получил в наследство от отца, инженера и завзятого «синеблузника», спрашивавшего сына после очередного спектакля, была ли в нем «выдумка».

Переменчивые ритмы («кавалерийский», когда писал про Брехта, «нейтральный», когда про Чехова, «рискованный», когда про Ануя, «инфернальный», когда про Лорку, и т.д.) его эпического и острого Метода основывались на закономерности. Ее вывел Пикассо, показавший, что мера человека (пока он оставался «мерой всех вещей») «не остается неизменной», что человек «сам должен быть измерен, каждый раз заново — новым инструментом, по новой шкале». Для Пикассо, как и для Зингермана, «не существовало альтернативы между классическим наследием и новейшим искусством; он был столько же новатор, сколько и традиционалист».

Если квантовую механику иногда называют «Пикассо-физикой», Метод Зингермана можно назвать теорией поля искусств.

Его учитель Тарабукин разбирал на лекциях картину «Эсфирь, Аман и Артаксеркс», «как если бы Рембрандт был великим режиссером». Так Эйзенштейн разбирал пушкинскую «Полтаву», а Зингерман — роман «Братья Карамазовы», поэму Гоголя, драматургию «рассерженных» англичан и картины Шагала. Эйзенштейн сравнивал Кабуки с ансамблевостью футбольной команды. А Зингерман в отменном, но не поражающем профессионализме футболистов на последнем чемпионате увидел отсутствие новых идей и новых звезд в политике и в гуманитарной науке. Написав о перевесе игроков третьего мира, решавших исход матчей в том числе европейских команд, в которых ощущался «усталый рационализм», он предвидел последние планетарные события, до которых не дожил. Они подтвердили его аналитические прозрения, поданные, как всегда, без зазрения его же иррационализма. Не шутя, но как бы играя.

И М Е Н А



Александр Володин

Когда это интервью готовилось к публикации, пришло печальное известие о смерти Александра Моисеевича Володина. Редакция скорбит вместе со всеми, кто любил этого замечательного писателя и человека.

АЛЕКСАНДР ВОЛОДИН:

«Я грустный человек»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НИКОЛАЙ КРЫЩУК

Александр Моисеевич Володин живет незаметно. Ему так нравится. В кепочке своей он лукаво затеряется в толпе, где его внимательный прищур никто не различит. И в нашу культуру и сознание вошел так стремительно и вместе с тем такой тихой походкой грустного человека, как будто существовал всегда.

Впервые я увидел его лет тридцать пять назад, когда он пришел к нам во Фрунзенскую коммуну (была такая диссидентско-пионерско-комсомольская организация в Ленинграде). Уже через несколько минут он заставил забыть, что знаменит. Помню, на каком-то дне рождения: «Александр Моисеевич, сбегайте, пожалуйста, за хлебом». Это не от фамильярности — от любви, которая в юности предстает в форме дружеского обыкновения. С ним хотелось подружиться. Но через поколения дружить трудно. И потом его имя уже было вписано в наши биографии как отдельное переживание.

Он тогда собирал материал для нового сценария, по этой причине и забрел к нам. Через некоторое время на экраны вышел фильм «Звонят, откройте дверь». В нем легко читалась незлая пародия на наше коммунарское бытие, в частности, на хождения по улицам маршем с речевками. И сразу стало понятно, что картина вовсе не о красных старательных следопытах, но, может быть, о трубе, зовущей куда-то, а главное — о любви девочки, почти нашей ровесницы. В этом мы тоже узнали себя, потому что вся идеология, даже самым романтическим образом воспринятая, была камуфляжем для любовных отношений, которые и составляли смысл жизни.

Надсадная эпоха, баритонный пафос, елейные голоса, уклончивый язык. А он во всем, что писал, никогда не повышал голос, говорил о важном и не философствовал, не призывал — манил и обвораживал... естественностью, честной интонацией, расположенностью. Его герои говорили *своими* голосами о *своей* жизни. И мы почувствовали вдруг себя людьми, а не мусором истории под ногами героев и псевдогероев. Мы узнали себя в володинских персонажах и поняли, что не хуже тех, воспетых служивыми литераторами, а просто другие, и нас, может быть, много.

Николай Крыщук. Александр Моисеевич, мне кажется, что у человека от собственной жизни остается всего несколько историй. Придумать историй можно много, а у собственной жизни одна, две, три — четвертой нет. Можете ли вы сегодня рассказать историю, которая выражала бы прожитую вами жизнь в наибольшей степени?

Александр Володин. С самого начала я существовал униженно до предела у богатых родственников. Потом в школе униженно получал помощь на неимущих, ну, на ботинки там. Мой отец женился на другой, я его не видел. Мать

умерла в другом городе, я ее не видел. Новая жена отца не хотела знать его ребенка, и я, при богатых родственниках, влачил ничтожное существование прохиндея.

У родственников была зала, набитая книгами. Это была мода, и очень дорогая.

Для нас, когда я учился в школе, никаких идеологических проблем не существовало. Это был просто воздух, мы им дышали, но и не замечали его. Вот там что-то рабочий класс медлит с мировой революцией, но она, конечно, будет, само собой, это не волновало. Мы были аполитичны, потому что в политике нельзя было чего-то добиваться, против чего-то спорить. Все и так правильно устраивается, и все идет к тому, чтобы воцарился коммунизм. Так нет необходимости волноваться по поводу того, что придет весна.

Я любил театр, любил Пастернака, не любил собрания, но... это все части жизни. Мне кажется, несколько поколений были такими аполитичными. Мы верили в то, что говорилось и что писалось, потому что ничего другого не говорилось и не писалось. Верить во что-то надо. Вот и верили в то, что пропагандировалось. Что живем неплохо, голубое небо, бипланчики летают. Мне почему-то это очень запомнилось: голубое небо и биплан летит по нему медленно через всю Москву. Разве может быть неправильной эта жизнь с таким небом и летящим по нему бипланом? Нет, не может. Значит, все правильно, все хорошо и революция не за горами.

А вот театр, вот поэзия!.. А вот любовь!.. Театр я любил больше, чем кино. Театр — это Шиллер, Фердинанд, «Коварство и любовь», гибель, бунт, «У врат царства» — Гамсун. Кино — это другое, это на потребу дня. «Сердца четырех». Но больше ходили на комедии, на Гарольда Ллойда — на американское кино, как это у нас и сейчас.

Пастернак же и вовсе далек от политики. Как-то не задумывались над тем, кто «управлял теченьем мысли» и «пялил передки штиблет». Ну, наверное, Ленин. Но это все не важно, это само собой, как бипланчик в голубом небе.

...В парке культуры и отдыха играл вечерами оркестр. Духовой. Но играл вещи классические. Увертюру к опере «Тангейзер» или «Итальянское каприччио». Я туда ходил. Это была тайна моя от всех, тайное мое наслаждение. Представлялось: я иду куда-то, что-то преодолеваю, горы, наверное, гроза надо мной...

А травы вверх, вверх,
Травинки мокнут.
Травинки вверх, вверх,
Хотя б немного.
Там нет дорог, вех —
Им одиноко.
И трубы вверх, вверх —
Уже осипли,
Сзывают всех, всех,
Вопят, как выпи.
А сердце вниз, вниз —
Вот-вот устанешь.
Вот падешь ниц —
Уже не встанешь.

Этот контраст между взлетом, порывом, борьбой — вверх — и гибелью. Так далеко от голубого неба, бипланчика и собраний. Это было существенно.

...Конечно, все зависит от среды. Были ведь дети, у которых сажали родителей. Они все воспринимали иначе. Или вот в ИФЛИ собрались дерзкие, все понимающие ребята: Коган, Майоров, Кульчицкий, Самойлов. А у нас школа была на 1-й Мещанской. Такая во всех отношениях мещанская. И ребята были никакие — ни такие, ни сякие, ни талантливые, ни бесталанные. Такие «никакие» учились в школе, потом поступали в институт. Поколение «никаких».

Н.Крыщук. Александр Моисеевич, есть непереводимое на другие языки слово «пошлость». Наше коренное слово. Однако никто не может объяснить, что это такое. Безвкусица? Неточность в отношениях таких вот «никаких»?

А.Володин. И то и другое. А еще: это повторение много раз сказанного, как своего.

Н.Крыщук. Помните ли вы свою первую влюбленность?

А.Володин. Однажды я услышал, как мой двоюродный брат спрашивает жену: «Как ты думаешь, Шурика сможет когда-нибудь полюбить женщина?» Я тихо подошел к зеркалу, взглянул на себя и понял: не сможет.

Тогда у нас не было прикосновенческой любви. И я — такой неказистый, такой бездарный, — гуляя после выпускного вечера по 1-й Мещанской, решил показать всем... «Спорим, что я возьму под руку девчонку!» И выбрал самую толстую девочку в классе, толстую-претолстую и глупую-преглупую — она делала в диктанте по двадцать ошибок. Сейчас она меня оттолкнет, а все только расхохочутся. Я подхожу, беру под руку, но, вместо того чтобы оттолкнуть, она тащит меня в парадную. И надолго.

Эта первая любовь — самое уродливое, что было в моей жизни. Я лапал ее в парадной, лапал везде где мог (тогда это так называлось — лапать). И с тех пор я долго не мог испытать никакого другого чувства.

Н.Крыщук. Но это ведь уже конец школы, а значит, начало новой, самостоятельной жизни.

А.Володин. Я продолжал жить неполноправной жизнью, у родственников. Работал разнорабочим на каком-то маленьком заводике. Почему-то была мечта: снега́, изба в снегах, я туда еду, я работаю учителем. И учу как-то иначе, не так, как нас учили. И это осуществилось. Я закончил учительские курсы и бежал учительствовать в деревню, подальше от богатой родни.

Там, однако, оказалось ужасно. Я уже скоро не знал, что мне с собой делать. Директор и завуч ненавидели друг друга, а заодно и меня, потому что я не принимал в этой распре ничью сторону. Директор говорил про завуча, что тот сын попа, что было позорным в то время. А завуч про директора, что тот в армии был офицером и заставлял Дунаевского (почему-то запомнилось) чистить сортиры. Что делать? Так и жить? Нелепое, жалкое существование.

И мне захотелось куда угодно, и пусть со мной что угодно делают. В армию. Деревня давала от армии броню, можно было не идти. Я, наверное, был один из немногих, кто сам напросился в армию. Но, уже получив повестку, я вдруг совершил поступок кощунственный — пошел в театральный институт, в святая святых. Подал документы на самый престижный факультет — театроведческий. На собеседовании, дрожащей рукой стуча ручкой по столу, говорил о Вахтангове, о театре. Все удивились: ну и учителя пошли в деревне. Меня приняли. Но уже была повестка в армию — я опоздал.

...Ничего мерзее, отвратительнее армии в мирное время быть не может. Никого из армии не отпускали — нас берегли для предстоящей войны. Эта армия была обречена на предстоящую войну, когда бы та ни случилась.

Армия тех лет была совсем не та, что сегодняшняя. Дедовщины не было. Младшие командиры, конечно, измывались как могли, но не сильно. «Опять сказки читаете», — когда кто-нибудь читал книжку. Не на них лежало «воспитание», и они на себя не брали того, что сейчас берут «деды».

Но Тимошенко, которого мы называли «всесоюзный старшина», впервые ввел гауптвахту. Командир имел право бить подчиненного, а за невыполнение приказа — стрелять. Отношение к армии при этом насаждалось такое: «армия — это все», «армия — это молодость страны». Ненависть к ней зрела внутри, внешне она никак не выражалась. Какое уж там, если командир имеет право съездить тебе по морде, а ты не можешь ответить. Жизнь — унылая, бесконечная, каторга навеки. Бипланчик в голубом небе давно забыт.

...Известие о начале войны было настоящим счастьем. 22 июня в воскресенье нас повели в Дом Красной Армии смотреть кино.

В армию, на войну многие и многие из нас пошли, так ничего и не испытав с женщиной. В госпитале медсестра спросила меня: «Ну что, так сладкого и не знал?» Поэтому когда сегодня говорят: «Ах, эротика!» — я понимаю, что это преодоление того идиотизма, в котором жили несколько поколений.

Так вот, двадцать второе июня. В кино я не пошел. Остался у Дома Красной Армии смотреть на женщин. Как они ходят, как стучат каблучками, как улыбаются, послушать женские голоса. И вдруг вижу, выскакивают солдаты, обнимаются все, целуются, орут, хохочут. Я к ним сразу, чтобы обратно идти строем. «Что такое? Что такое?» — «Объявили, Саня! Война!» Большего счастья в жизни

у меня не было. То есть такого счастья, такого дня не было у меня в жизни. Конец казарме, конец бессрочной каторге.

Дороги. Мы идем куда-то. Увидеть другие страны. Ну, две-три недели война будет. И — по домам!

...Война первых лет. Мы — с винтовочками, они — с автоматами, которые били от живота. Да еще и разрывные пули — они разрываются позади нас, и мы не понимаем, откуда стреляют. У них радиосвязь, артналеты их точны. А у нас телефонные проводочки от артразведки к орудиям. Эти проводочки обрывались в первые же минуты немецкой артподготовки... Наша пехота пешочком, а они на мотоциклах. Где наши бипланчики? В небе только немецкие самолеты.

У Твардовского есть строка: «Влился голос твой в протяжный и печальный стон: «Ура!» Вот это наша война.

Почему я вдруг про все это заговорил?..

Можно я расскажу историю, как я подарил книжку? Очень богатая история, и жалкий я.

Я никогда не думал писать, знал, что бездарен. Это дал мне понять старший двоюродный брат, которого я очень уважал.

И вот война. У меня пулевое ранение в бок. Это было так. Мы бежали в атаку под Ржевом. Сзади меня бежали, по-моему, два узбека. Их называли елдаши (это, наверное, ругательное что-то). Чувствую или вижу боковым зрением, что один из них бьет меня со всего размаха сапогом в бок. Так показалось — это было ранение, осколок. Я свалился в воронку от мины, и они оба на меня. Хочется им сказать, крикнуть: «Дайте мне дышать!» Он меня так сильно ударил, что я дышать не могу. Кричу. Но это был шепот, я не мог кричать. Подумалось: они бросились в воронку, чтобы там и пролежать эту атаку, но я-то тем временем задохнусь.

Потом их сняли с меня — оба были убиты. Так они невольно спасли мне жизнь. В полевом госпитале под Ржевом никак не могли извлечь осколок, он и сейчас во мне. Трудное ранение. Ну, валяешься на койке, делать нечего, и я что-то стал писать, какую-то ерунду, не похожую ни на что.

После госпиталя мне дали отпуск на семь дней в Москву. Первый день я провел, подметая комендатуру. Потом решил, если уж оказался в Москве, показать кому-нибудь свои горестные опыты.

Была тогда какая-то литературная консультация на улице Горького. Они решили от меня отделаться и сказали, что стихами со своими студентами и приверженцами занимается Антокольский. Я пошел к нему.

И вот эта группа молодых людей сидит вокруг Антокольского и занимается литературой. Антокольский раздал всем по листочку и по карандашику и попросил за пятнадцать минут написать застольную песню. Дал бумагу и мне (а я жалкий, в обмотках), чтобы не обижать, наверное. Потом по очереди каждый прочитал, что получилось.

Я тоже с головной болью наковырял что-то, без рифмы, конечно. Неудобно было ничего не написать, если попросили. Прочитал. Антокольский предложил некоторым прочитать еще раз. Они прочитали. И вдруг он то же самое предложил мне. Мне показалось, ну, смеха ради.

Потом Антокольский спросил: «Кому прочитать в третий раз?» И вдруг почти все сказали: «Вот этому солдатику».

Антокольский неожиданно подарил мне свою книгу и надписал: «Победителю песен застольных от его победителей школьных». Маленькая синяя книжка, смешная. Но я был ошеломлен.

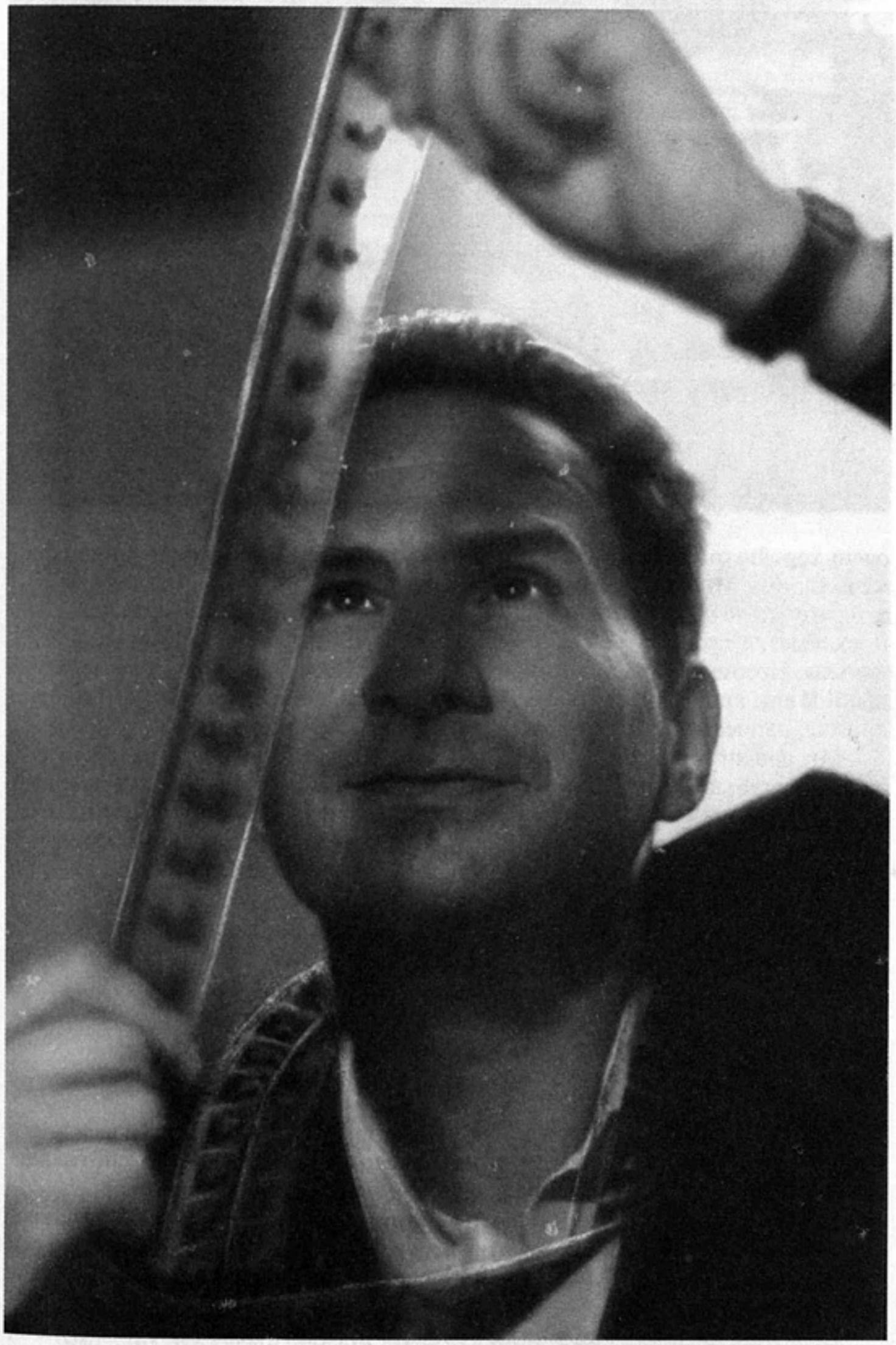
В этот краткий отпуск я успел зайти к богатому дяде. «Можно я вам подарю эту книгу, чтобы она стояла на полке, среди других книг, чтобы не пропала?» — «Ну, пожалуйста, пожалуйста».

Прошло какое-то время, более того, война прошла, я снова после госпиталя. Прихожу к своему богатому родственнику и прошу: «Дайте мне ту маленькую книжечку, помните?» Он отвечает: «А я ее подарил». Я: «Как же, ведь там была надпись!» Он: «Я вырезал ее и выбросил».

До сих пор не могу забыть этого еще одного унижения.

Потом это стихотворение я опубликовал. Его часто просят прочитать. Оно о смерти моего друга.

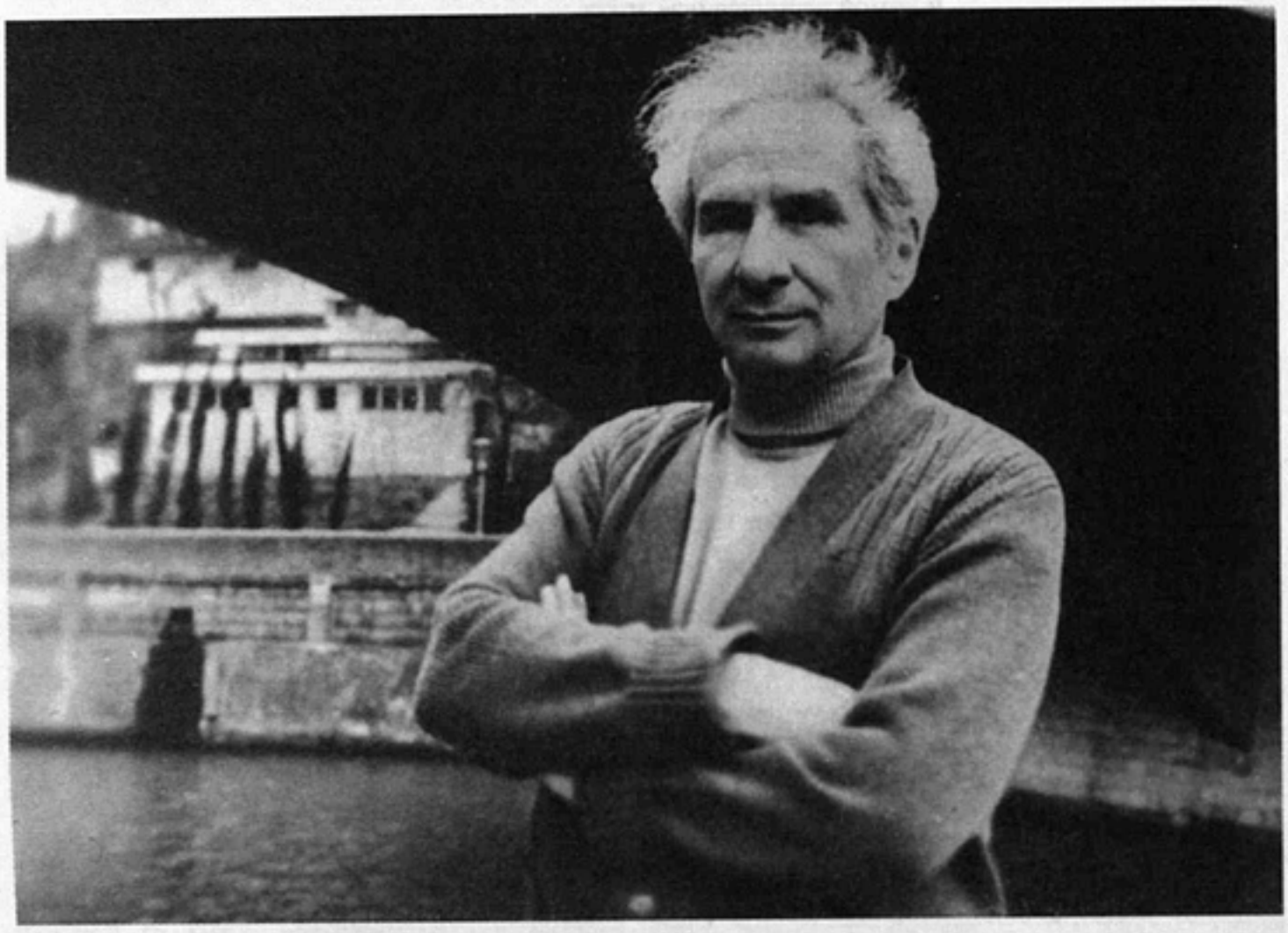
Аккуратно, перед наступленьем
мы по кружкам разливаем водку.
Порошенный снегом суп глотаем,
хлеб дожевывая на ходу.
Мы с Суродиным сидим в сторонке.
Может быть, последний ломоть хлеба,
может быть, последний раз из фляги
водку разливаем пополам.
Выпили. Чтоб тот, кто уцелеет,
помнил этот день оглохший, белый
и домой вернулся и за друга
две хороших жизни пережил!
У него в спине была воронка.
Мелкая воронка, но насквозь.



Александр Володин

По поводу истории, главной... Все какие-то нелепости вспоминаются. Когда объявили, что мне вручают премию «Триумф», одна женщина (прекрасная актриса, впрочем) встала и сказала: «Как я рада, что эта премия будет вручена Володину. У него денег мало».

А на самом вручении премии в Большом театре — тоже казус. Нас выводят на сцену, вся сцена алая, я не замечаю ступеньку, спотыкаюсь и падаю на глазах у всего высшего литературного и прочего собрания. Обо мне говорит Битов,



Александр Володин

очень хорошо говорит, что-то вроде того, что «Окуджава и Володин хотели поджечь улицу». Мне надо произносить ответное слово. Я знаю, что должен сказать, что это не моя заслуга, что это заслуга людей, которые меня сделали, что... и так далее, и так далее. А я вместо этого обнимаю Битова и говорю: «Какой ты умный». Потом поворачиваюсь к залу, грожу пальцем и кричу: «Он очень умный!» И еще кричу в зал, не переставая грозить пальцем, о какой-то его детской книжке, написанной сорок лет назад: «Это вот надо было читать!»

Мы пошли обратно. Я немного расстроенный, что говорил не то, и, помня о первой ступеньке, двигаю по воздуху ногой направо, налево — мне начинает казаться, что ступеньки со всех сторон. Потом знаменитый клоун Полунин сказал мне: «Ну, Александр Моисеевич, если бы я такое устроил, то мне после этого незачем было бы на сцену выходить. Я намеревался в концовке сделать какой-нибудь комедийный номер, но после вас это стало невозможно».

Н.Крыщук. А ведь и в ваших пьесах нередко неловкость, нелепость ситуации что-то проявляют в человеке, он становится не только смешным, но и трогательным.

А.Володин. Я никогда не делаю это специально. Но бывает, что-то происходит в человеке, и он, действительно, становится забавным. Я знаю, есть люди, которым близко то, что я пишу, но это не потому, что я пишу хорошо, а потому, что я пишу про то, чем и они живут.

Н.Крыщук. И все-таки получается, что когда человек в мундире или в пиджаке и при галстуке, он как бы неестественный человек, а когда человек спотыкается о ступеньку, он становится сразу естественнее и ближе нам.

А.Володин. Дело не в этом... Иду по Литейному, навстречу мне — высокий, красивый человек. И вдруг он становится передо мной на колени, поднимает руки и кричит: «Я тоже алкоголик!» Это он прочитал мою книгу «Записки нетрезвого человека»...

Подходит на улице старушка и говорит: «Это вы? Возьмите, пожалуйста,

пять рублей». Говорю: «Спасибо, мне не нужны деньги». Она кладет мне в ладонь пять рублей, зажимает бумажку в кулаке: «Это от меня».

Так живем.

Н.Крыщук. И вот война закончилась, и началась, собственно, ваша жизнь в театре и в литературе.

А.Володин. Тогда, когда меня везли в медсанбат после ржевского ранения (дышать трудно, просто невозможно), я подумал, если бы мне дали прожить один год, я бы знал, что значит минута жизни. Что бы я сделал? Я бы написал «Войну и мир», я не знаю, что бы еще сделал! У меня про это есть в «Пяти вечерах». И потом, много лет спустя, когда ко мне пришел мой приятель по войне, мы с ним выпили сильно, я, посмеявшись, ему рассказываю о тех своих мыслях. И вот, мол, многие годы уже прошли, а ничего путного не сделано. Посмеялись. Потом он меня отпаивал арбузом. А наутро я подумал, что же я ничего не делаю, надо что-то делать. А что я могу — ну, писать.

Через некоторое время у меня вышла первая книжка рассказов, которой я теперь стыжусь. Потом Шнейдерман, который работал завлитом в Пушкинском театре, пригласил меня ходить в театр. Я ходил бесплатно, хотя театр мне не нравился. Война убила театр, такое у меня было ощущение. Театр стал заискивать, стал стараться: «А это вам угодно?» Я ходил в мертвый театр, не в тот, который любил в юности.

Но, оказывается, Шнейдерман меня неспроста позвал. Он хотел, чтобы я написал пьесу. А я не знаю, как пишутся пьесы. Но я так долго ходил в театр бесплатно.

Читал я «Фабричную девчонку» в присутствии главного режиссера Вивьена. Когда закончил, он встал, подошел к окну, потянулся и сказал: «Ах, погодка хорошая!»

...Вы удивляетесь, как из составляющих всего этого — сначала утопического, потом казарменного — появились пьесы. По-моему, то, что мы любим в детстве и ранней юности, потом как-то сказывается. Так моя полудетская, полуюношеская любовь к театру сказалась. И второе — старший двоюродный брат. Он был высокий, красивый, и за это его взяли в студию Дикого, и он давал мне

А.Володин, О.Басилашвили
Фото А.Крупнова

контрамарки, чтобы я ходил в театр. Маленькая комнатка его, где художник этого театра разрисовал всю стену углем — первобытная жизнь: первобытные деревья, первобытные женщины и так далее. В этой же маленькой комнатке собирались студийцы — богемная такая компания. Там все самое-самое было. И я стоял под дверью и слушал их.

Брат стал невзначай бросать такие реплики: «Пастернака читал?» «Нет». —

«Почитай». Я читал, ничего еще не понимая. Но о нем мне сказал Шура, мой старший брат. Ницше я у него впервые увидел, Пруста...

Так и складывалась жизнь моей помятой душонки. Я был один в доме, один в деревне, один в армии, хотя там уже появились два-три друга. Но что-то было, что оставалось неприкосновенным, внутри.

...Все это не только мое, не только личное. Наверное, поэтому меня ошеломил так сразу Окуджава. Было какое-то совещание молодых поэтов, потом мы пошли в гостиницу «Октябрьская», выпили, и Булат спел несколько своих песен. Я буквально зарыдал. Конечно, и оттого, что выпил, но не только от этого. Было в них что-то словно бы не советское. А просто человеческое...

...Я стал оголтело общаться со всеми, любить всех, ходить во все компании. Это не сразу получилось, но в конце концов былая закомплексованность сменилась потребностью дружить.

С Олегом Ефремовым, который говорил: «Если меня посадят — ты мне будешь носить передачи, если тебя посадят — я буду носить». С Женей Евстигнеевым, который был очень компанейским человеком. Я помню один Новый год, когда я бежал из одной компании в другую, из другой — в третью. Это счастье преодоления неуверенности в себе было, как долгий взрыв. Сейчас это прошло.

...После «Назначения» театры перестали ставить мои пьесы. И «Мать Иисуса», и «Две стрелы» — все, где была какая-то аллегория, воспринималось как враждебное. Олег понес в управление культуры пьесу про маленькую страну, ему вернули со словами: «Вы нам этого не давали, мы этого не читали». Ведь ясно, что под маленькой страной имеется в виду большая страна. Это было еще благородно, значит, не донесут. По поводу пьесы «Две стрелы» меня вызывал какой-то замминистра: это маоизм, это неотроцкизм. До сих пор не знаю, что это такое. Почувствовал, что заперт, ничего не осуществлялось, надо было как-то жить. Стал писать для кино. Тогда почти разом пошли «Звонят, откройте дверь», «Похождения зубного врача», «Фокусник»...

...Раньше я знал, что живу какой-то другой жизнью, чем окружащие меня люди, поэтому надо писать о другом, о других. В пьесе «Назначение» появилось больше личного, хотя и с шуточкой. Понял, что можно писать и о себе, только не слишком серьезно. «Осенний марафон», полустихи, «Записки нетрезвого человека». Чем более от себя, тем вероятнее другому покажется, что это и о нем.

Н.Крыщук. У меня, Александр Моисеевич, есть такая мысль (скажите, вы согласны с ней или нет?): литературу делают маргиналы, люди, выкинутые на края генерального сюжета. К ним, если как следует вдуматься, относятся даже Пушкин, даже Толстой и Достоевский.

А.Володин. Вы, безусловно, правы. И у нынешних писателей так. Да и я вышибленный человек. Вышибленные люди пишут про то, что и у других вышиблено.

Н.Крыщук. Мне кажется, почти во всем, что вы написали, есть какая-то жалостливая нота. Откуда она возникла?

А.Володин. Жалкое существование у дяди... Уродливая деревня... Солдатская казарма, которую я ненавижу до сих пор больше войны. Это казарма, окружившая проволокой своей страну, — ненавижу. А вообще, я могу сказать про себя просто: я грустный человек. Даже когда, казалось бы, идут успехи, успехи, успехи, я все равно остаюсь грустным человеком.

Н.Крыщук. Таким же, мне кажется, был и Булат Окуджава.

А.Володин. Да. Но в то же время он был насыщен прелестью жизни: грузинской, любовной... Она была для него важнее грусти. Хотя однажды в поезде он мне сказал: «Вы грустный человек, но какой я грустный человек, вы еще не знаете». Так что в глубине, в душе у него было такое. Оно есть почти у всех, кроме дураков.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Возвращение к рукоделию

«Журналу «Искусство кино» с чувством любви и признательности»

Михаэль Дюдок де Вит

«Отец и Дочь» — признанный во всем анимационном мире фильм года. «Оскар» и Гран-при главного анимационного форума в Аннеси лишь подтвердили первенство Михаэля Дюдока де Вита (всего-то после трех коротких картин обладателя «Сезара», приза Ассоциации кинокритиков Лос-Анджелеса, ряда других наград).

Под нежное кружение вальса, напоминающего «Амурские волны», молодой Отец привозит на багажнике своего велосипеда крошечную дочурку с огромными бантами прямо к краю речного (морского?) склона. И невидимый Харон уносит его в лодке... в небытие. На краю обрыва остается малышка. Остается, чтобы ждать.

Вальсируют велосипедные колеса, несут, сверкая спицами, к берегу щебечущих школьниц, влюбленную пару, замужнюю чету с детишками (в этом эпизоде автор фильма портретировал собственную семью). Мы видим, как Дочь растет, взрослеет и потихонечку начинает оседать, тучнеть, стариться. Вехами ее жизни становятся паузы, тишина ожидания.

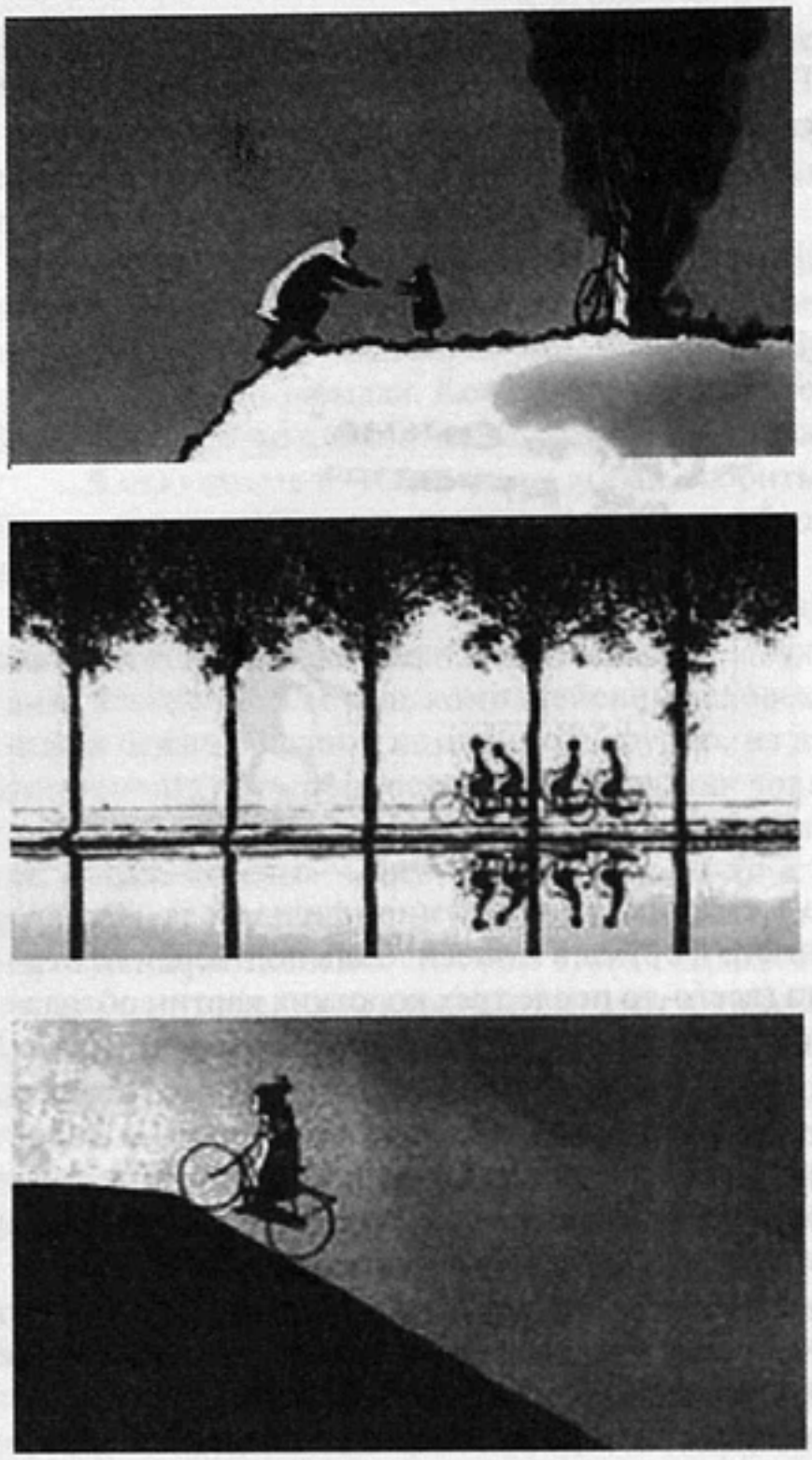
Экран пересекает горизонтальная линия. Это дорога... «Из пункта «А» в пункт «Б»... Не скрывалась ли в простой школьной задачке тайная печаль знания о неминуемом завершении пути? Линия, раскроившая экран надвое, — линия жизни, по которой проживают свои судьбы дети, чопорные дамы и буклированные старушки. Тополя, конвоирующие этот Путь, острыми стрелами верхушек проникают в самые облака, легкой наметкой сшивая земную твердь с бездонным небом. А велосипедное колесо, легко вспорхнув ввысь, притворяется, нет, претворяется в солнечный диск, потом в лунный шар, снова в солнце, подозрительно сверкающее... спицами.

Это фильм о разлученных. Вечный сюжет о блудных путешественниках, канувших в реку ожидания. Ожидание становится смыслом жизни героини. А берег — душевной обителью. Велосипедный круговорот судьбы возвращает ее все время к точке «А», начертанной на прибрежном склоне... Это путь по кругу сквозь детские грезы, осознание жизни как трагедии. И ближе к пункту «Б» печальный круговорот течения времени предстает безжалостным. История, рассказанная Дюдоком, скользит по напряженной границе реальности и подсознания, философии и открытой чувствительности.

Форма фильма самая что ни есть минималистская. Легкая, чуть тонированная графика. Емкая, как японская хокку. Графика как осмысленный образ лаконичного иероглифа. При этом чувственность, темперамент. И все вместе — пластическая поэзия. Наверное, и рецензия на такой фильм, хватило бы мне таланта, дол-

---

«Отец и Дочь». Автор сценария, режиссер, художник и аниматор Михаэль Дюдок. Нидерланды — Великобритания. 2000



«Отец и Дочь»

жна быть сложена стихами. Увы...

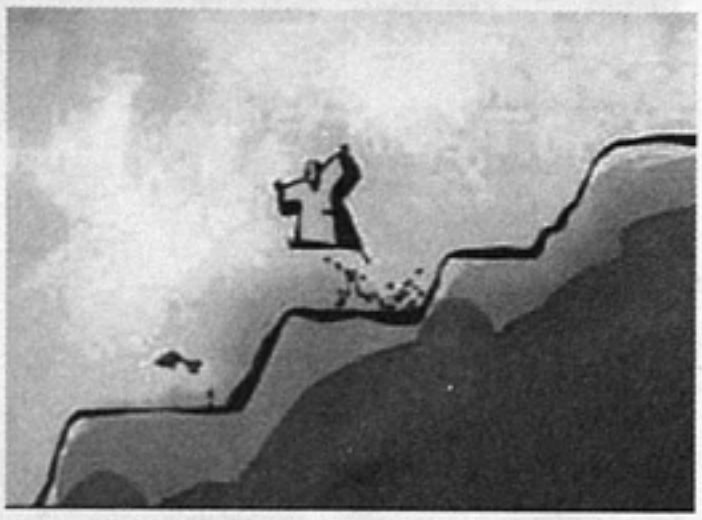
А еще этот фильм, конечно же, танец. Вальс расставания. (Помните, в «Сказке сказок», горячим поклонником которой является Дюдок, в каждом такте прощального кружения исчезал партнер?) Здесь в каждом новом куплете исчезает, нет, истаивает сама надежда. Надежда на возвращение в этот мир.

Вот финал. К речному склону приезжает состарившаяся героиня. Украшенные бантами кудряшки превратились в чахлый пучок. Привычно всматриваясь в даль, старушка с видимым трудом справляется со своим велосипедом. А он как назло все время падает, словно сама жизнь становится непосильной обузой, неподъемной ношей. Кое-как приладив велосипед, старушка осторожно, шажок за шажком спускается вниз к воде. Спускается... А воды нет. Высохла вода. Ушла. И бредет старушка по илу, устилавшему когда-то глубоководное дно. И набредает на лодку, наполовину погребенную под илом. Она ложится в лодку и сворачивается в ней, как в погребальной колыбели, горестным комочком. Чтобы уйти... Нет, вернуться. К своей юности. «Из пункта «Б» в пункт «А»... Надо изменить условие задачи... Вот она уже бежит к началу, к точке отсчета, молодея, хорошея с каждым шагом. Сбросив груз лет, буквально влетает в объятия своей ослепительной юности, к своему утраченному Отцу...

Такая вот незамысловатая история. Самое удивительное, и нарисованная — проще некуда. Специальным изданиям, интересующимся тайнами технологии, тут и рассказать-то нечего. Буквально никаких секретов. Вот бумага. Вот карандаш. Михаэль Дюдок охотно демонстрирует то, как рисует свои фильмы. Мы сидим с ним в кафе у входа в громадный фестивальный центр Бонлье в Аннеси. Он показывает мне свой карандаш. На первый взгляд самый обычный. Только грифель мягкий, как кисть. Теперь все зависит от нажима. Дюдок дотрагивается до бумаги — появляется снежинка, нет, слезинка. Легкий контур фигуры, сгорбленной под грузом истаявшего времени. Это состарившаяся Дочь. Бесплотная, как облако, проплывающее над ее головой. Но смотрите, сейчас карандаш дотронется до ее спины тенью. Будто солнце садится. Будто на сам бумажный лист наползает она, тень. И от прикосновения закатных лучей объятая тенью фигура женщины одушевляется. В фильме «Отец и Дочь» главным пластическим контрапунктом становится игра тени и солнечного света. Карандаш режиссера — волшебное соло штриха. Прочь богатства палитры, многомерных компьютерных расчетов, современнейшие технологии. Карандаш на невидимых пуантах скользит по бумаге, обращая прямо на глазах штрих в дождь, в ветер, в кружевную бликующую тень... Легкий нажим — и надежда сменяется печалью...

Теперь Михаэль старательно выводит специально для всех вас, читателей журнала «Искусство кино», рисунок с надписью. Подробно расспрашивает о

журнале, настоятельно просит выслать его. А сам режиссер удивительным образом похож на картины, им создаваемые. Минимум красок. Доминирует пастель и серый цвет. В этой скромной гамме выдержаны не только одежда, но и печальные серые глаза, и тронутые сединой волосы. По первому впечатлению — чистое воплощение романтической лирики какой-нибудь там Озерной школы (кстати, сейчас Михаэль Дюдок перебрался с семьей из Голландии в Великобританию, где и работает). Плюс деликатное внимание к собеседнику, желание слушать и объяснять сложное самыми простыми словами. Вот и о своем фильме он говорит буднично. Но вместе с тем с пугающей откровенностью делится своими личными переживаниями. Рассказывает о растущей с годами тревоге за детей (их у него двое). О подспудном, подступающем к горлу страхе потери родителей. Страх этот ширится вместе с ощущением хрупкости самой жизни, приходит с годами и уже неотступно следует по пятам.



«Монах и Рыбка»

Спрашиваю его, как же сложилась гармония фильма, что стало первоначальным творческим импульсом: эти страхи, сама история, музыка или точно найденное пластическое решение? Он отвечает в присущей ему манере, словно извиняясь за прозаичность, «нечудесность» рождения этого, безусловно, «фильма года». Мол, как-то все само собой вышло. История сама выплеснулась на экран в единственно возможном скромном тонированном графическом решении. А тут и музыка как-то сама зазвучала... Что? Говорите, «Амурские волны»? Нет, я такого вальса не знаю. Впрочем, это очень распространенная в начале XX века музыкальная тема. И в первом фильме Кустурицы она использовалась, в фильмах самых разных стран нередко звучала. И вообще не надо ничего усложнять. Просто это очень личная история. Радостно и удивительно, что она стала личной для многих.

Рождение новой звезды на мировом анимационном небосклоне возвестила предыдущая картина Дюдока «Монах и Рыбка» (снискавшая множество призов и номинированная на «Оскар»). Та картина тоже была строго организованной хореографией. Такой легкий искрометный графический дуэт Рыбки и пытающегося ее поймать Монаха. Веселый, артистичный, виртуозный дуэт.

Мне думается, очень важно, что на пике эйфории от высоких технологий, в момент всеобщего ликования и чествований мистера Компьютера, доказавшего уже всем свое могущество, способность разъятия гармонии цифрой, продемонстрировавшего победное вторжение на чуждую еще совсем недавно территорию чувств (вспомните пиксаровские компьютерные шедевры вроде трогательного «Джерри Геймса» или впечатляющий эстетов чисто компьютерный «Шрек»), что вот в это самое время компьютерных фейерверков и демонстраций невероятных возможностей новых цифровых технологий рождается тишайшая, простейшая, *рукодельная* история, заставляющая плакать публику по обе стороны океана. Трогающая искренней (не прикрытой модной сегодня постмодернистской иронией), открытой и горячей, как детское объятие, эмоцией. Фильм Дюдока звучит пианиссимо, но его услышали сквозь грохот компьютерных орудий. Этот восьмиминутный фильм — возвращение. Возвращение к сути искусства одушевления, ценности рукодельной анимации. Возвращение на круги своя...

«Беловы», режиссер В.Косаковский. Ретроспектива фильмов Виктора Косаковского состоялась в рамках Международного фестиваля документального кино в Нионе

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Документ пяти чувств

НИОН-2001

На страницах «ИК» я уже не раз описывала тенденции в современном неигровом кино. А в последние несколько лет картина была такова: что ни значимый кинофестиваль, то тенденция.

Так, три года назад речь шла о героических попытках неигровиков из стран, которые принято было называть развитыми (трагические события 11 сентября поставили под сомнение некоторые обозначения геополитического толка), создать новую форму рассказа о реальности — форму антропологического документа. Ей сопутствовал отказ от жесткой драматургии, вгоняющей реальность в рамки. Под честностью документалиста подразумевалась трансляция «неприрученной» реальности, так сказать, информационная политкорректность. Честный фильм — это максимально подробный фильм и снятый с минимального расстояния от того, что снимается.

...А два года назад довелось писать о том, как тяжело переживало неигровое кино способность ТВ и нынешнего общественного сознания превратить в зрелище любой факт и любую трагедию, как оно пыталось вырвать зрителя из цепких объятий медиа-симулякров, выволочь его из-за железного буфера комфортного существования и занялось реабилитацией даже не столько факта, сколько физических фактур. На первый план вышла военная тема как предоставляющая фактуры в совсем уж открытой форме. Что же касается сырьевой базы военных фактур, то вне конкуренции была, естественно, Восточная Европа, расположенная по ту сторону железного буфера от западного зрителя-обывателя.

...Полтора года назад я сосредоточилась на том, что неигровое кино пытается противопоставить свой сугубо авторский субъективизм при взгляде на мир в его историческом развитии крайнему объективизму самодеятельных доку-авангардистов, ведущих на своих сайтах репортажи из своих же спален — при помощи Интернета их захватывающие похождения становятся зрелищем для всемирно широких масс.

И, наконец, не прошло и года с того момента, как я обнаружила, что появилась документалистика гуманитарного радикализма, неигровое кино выдвинуло своим главным героем крайнего радикала, человека, программно отрицающего нормы поведения, общежития, социальной цели и личного преуспеяния. Эти герои содержали стихийные собачьи питомники и спали с собаками под одним одеялом. Они записывали на видео откровения о ненависти к себе и перед самоубийством отправляли миру свой последний привет — бомбу в почтовой посылке. Они отказывались от благ так называемой цивилизации, потому что ненавидели все «так называемое», из чего и состоит, как они считают, цивилизация. Они, наконец, избрали главной формой досуга, самовыражения и подтверждения своего существования групповой секс с незнакомцами.

Перед такой трагической растерянностью человеческих существ неигровое

кино, по определению любящее их всех (ведь для него достаточно, что они просто существуют, для него их обаяние именно в этом), кажется, тоже растерялось, в чем и пришлось расписаться Нионскому фестивалю 2001 года. Большой Истории вроде бы нет, ни один из «свободных радикалов» (в силу все же очевидной тошнотворности своей «жизнепрактики») не годится в герои, факты и фактуры себя исчерпали, общественное и индивидуальное мышление коснеют в клише или роковой борьбе с клише, то есть в любом случае намертво связаны с какими-то болванками... И, заглянув в эту бездну, Нионский фестиваль, имеющий, между прочим, вполне концептуальное название «Образы реальности», предъявил миру фильмы, которые... Которые борются с образами как с формой существования каких-либо клише. Которые можно было бы объединить под рубрикой «Образы физсуществования реальности». Фильмы, взывающие к более глубинной идентичности неигрового кино, чем та, к которой мы привыкли и которая, в сущности, сводится к одному — документалистика живописует то, что действительно случилось... Самые отважные из документалистов ныне создают хронику физических ощущений, чтобы «заглянуть под крышку» природы документального кино. Они изъяли из сферы своих интересов случившееся — и исторические события, и ярких героев, которые могут представительствовать от лица некоей общности, и события частной жизни, которые можно обобщать до образа. И дело теперь идет о теле. О том, способно ли неигровое кино зреть в самый корень — в реальность в ее сугубо физической форме. Способно ли оно сделать фактом реальности эстетической самую что ни на есть физическую — физическое существование социальных существ. И, если эксперимент пройдет успешно, не откроет ли это окончательную идентичность документалистики? Не появится ли у нее шанс совсем не врать, не производить на свет святую ложь образов (чем она занималась так или иначе всю свою историю)?

Неигровым кино современности отвергался сюжет — когда на первое место выходили фактуры реальности. Уже подвергался сомнению монтаж как насилие над документальностью — когда в моде был антропологический кинодокумент. Уже разоблачался лживый авторский объективизм — когда настоящие художники-авторы «мочили» интернетовский документальный эксгибиционизм. И вот теперь речь идет о создании кинодокументов пяти чувств, что должно освободить документалистику от онтологической «лживости» образности, авторства или ангажированности идеей передачи информации. Кажется, по замыслу кинодокумент пяти чувств должен подойти так близко к вверенной документалистике реальности, чтобы сделать документальное кино как бы одной из форм чувствования. Своего рода шестым чувством зрительских существ. Вот тогда уже не будет подозрений, например, насчет того, что документалистика условнее не то что игрового кино, а самой анимации — ведь она, как известно, коварно создает свою, вторую реальность буквально из плоти первой реальности — физической. Однако при этом документальные картины, которые оказались своеобразным ядром Нионского фестиваля 2001 года и о которых пойдет речь, подразумевают, что документальное кино как раз остается искусством. То есть вторую реальность по-прежнему оно создавать будет и расширяет опыт зрителей намеренно. И даже явится как бы инструментом — чем, к примеру, является *зрение*.

Зрение

Йонас Мекас, классик контркультуры, верен корням. Он назвал свой последний фильм, вернее кинодневник, ведшийся с 1970 по 1999 год, с явным отсылом к авангардной традиции, к нефигуративности искусства — «Поскольку[1] я двигался вперед, я случайно видел проблески красоты» (As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty). Эта 16-*мм* картина идет 288 минут (снова в традициях нефигуративности — никаких уступок зрителю-потребителю) и представляет собой своего рода киномедитацию, вполне произвольный монтаж моментов авторского бытия, которые автор трактует как случайные озарения красотой и ощущением счастья. Будничные эпизоды семейной жизни,

[1] Или — «когда». И еще вопрос, как вернее перевести в данном случае.

рождение детей, друзья и природа. Все это не структурировано хронологически, вообще никак не структурировано. Поток счастья, наполняющий каждодневную жизнь. Зритель, то есть тот, кто зрит, получает сгущенку бытия. Чтобы почувствовать счастье, пусть и чужое, саму эссенцию счастья, зрителю не нужно ничего, кроме зрения, — звук подчеркнуто сведен к минимуму: за кадром звучат лишь отрывочные ноты, взятые на фортепьяно, или иногда, как бы случайно, мы слышим приглушенный голос автора, который в глубоко необязательной

«Рассказы крестьян. Приближение», режиссер Раймон Депардон

манере, не заботясь о логике изложения, рассказывает о том, что ему теперь думается о мире. Кажется, эти почти пять часов хронометража нужны Мекасу затем, чтобы аудитория, нет, именно зритель («аудитория» — неверное здесь слово, есть в нем предательское «ауди») признал правила, по которым создан данный кинотекст. Признал и обратился наконец в зрение. Мекас настаивает на том, что почувствовать нечто сущностное, сокровенное — к примеру, полноту жизни, счастье — можно посредством чистого наблюдения. Используя лишь зрение.

Еще более радикальную позицию по отношению к «зрящему зрителю» заняли автор фильма «Рассказы крестьян. Приближение» (Profils paysans: l'approche) Раймон Депардон и его звукорежиссер Клодин Нугаре.

Собственно «рассказ», вербальное, вообще высказываемое в картине, выполняет служебную функцию. Потому что Депардон сосредоточен на зрительном образе маргинальности, заброшенности, неприкаянности. Он снимает по преимуществу старых крестьян, владельцев маленьких ферм, по сути, хуторян, одиноких по определению. Он снимает осенью и зимой, когда особенно бесприютен сельский пейзаж. Он снимает старость, когда человек особенно одинок. Он снимает изменения в зрении при приближении. Депардон стремится зафиксировать, как дистанция взгляда изменяет эмоциональную дистанцию между людьми. Он старается переключить регистр — с физически-зрительного на эмоционально-«сопереживательное».

Картина начинается с непреложного, как некий ритуал, раннего завтрака в трех фермерских домах. Далее последуют наблюдения за каждодневной жизнью престарелых братьев Прива, разговоры со старым одноглазым Луи Бре, с сорокалетней одинокой Моник, которая дружит с Луи. И акт искусства, которым становится продажа теленка одного фермера другому, починка трактора, превращающаяся в борьбу с чуждой для крестьянина технократической стихией... Причем каждый эпизод явится на экране в своем реальном временно́м измерении — Депардон отказался от внутреннего монтажа. Он решил делегировать зрителю право видеть события так, как если бы зритель присутствовал там же — в районе Верхней Луары, рядом с этими заповедными людьми, которые за всю жизнь не отлучились из своих хозяйств более чем на два дня.

И более того. Депардон отделил звук от изображения. Хотя картина сделана в формате BETA digi, звук записывался отдельно, микрофон не был связан с камерой. Что позволило, во-первых, свободно выбирать дистанцию между камерой и персонажем, а во-вторых, не следовать за героями, снимать под аккомпанемент их слов окружающую их реальность, стихии, природу, от которых крестьянин неотделим, как и от своих собственных слов. Как оператор Депардон вечно отвлекается от человека в кадре на то, что вокруг него, и камера начинает блуждать, как взгляд зашедшего в незнакомый дом, изучая не только хозяина, но и ту среду, в которой он живет. Таким образом, Депардон еще раз уравнивает в правах себя, наблюдающего, и зрителя, при съемках не присутствовавшего, но имеющего ныне шанс оказаться словно бы внутри процесса. Именно поэтому когда за кадром прозвучит, что ставший почти приятелем Депардону месье Бре, старый одноглазый Луи, заболел и лег в больницу и из больницы уже не вышел, на экране появится общий план больничной столовой и где-то на заднем плане в дымке нефокуса, в тумане незначительности — лицо того, кто умер. Его, тогда еще живого, сидящего за больничным ужином среди других стариков можно опознать разве что только по повязке, закрывающей пустую глазницу... Депардон подчеркивает, что у него нет перед зрителем авторских, демиургических преимуществ. Да, о смерти Луи он узнал раньше, чем зритель. Но зритель сейчас может почувствовать то же, что и он тогда, когда ему сообщили о том, что Луи умер. Следовательно, режиссер останавливает свое знание, предвосхищающее зрительское узнавание. Он тоже зритель этих жизней. На первый план выходит зрение, просто способность видеть, а не знание и не умение обобщить и сделать выводы из увиденного. Только так, по Депардону, может явиться непредвзятость, ощущение настоящей реальности жизни.

Между прочим, довольно символичным выглядит то, что картина сделана известным режиссером и не менее знаменитым фотохудожником Депардоном в соавторстве с профессиональным звукорежиссером Клодин Нугаре. Кажется, то абсолютное зрение, предъявленное в эстетическом строе картины Депардоном, нуждается в особенно деликатном звуковом сопровождении — чтобы звук часом вовсе не исчез из «Рассказов».

Звук

Среди множества звуков вселенной самый приятный, даже сладчайший — звук вашего собственного имени, как считает автор фильма «Сладчайший звук» (The Sweetest Sound) Алан Берлинер.

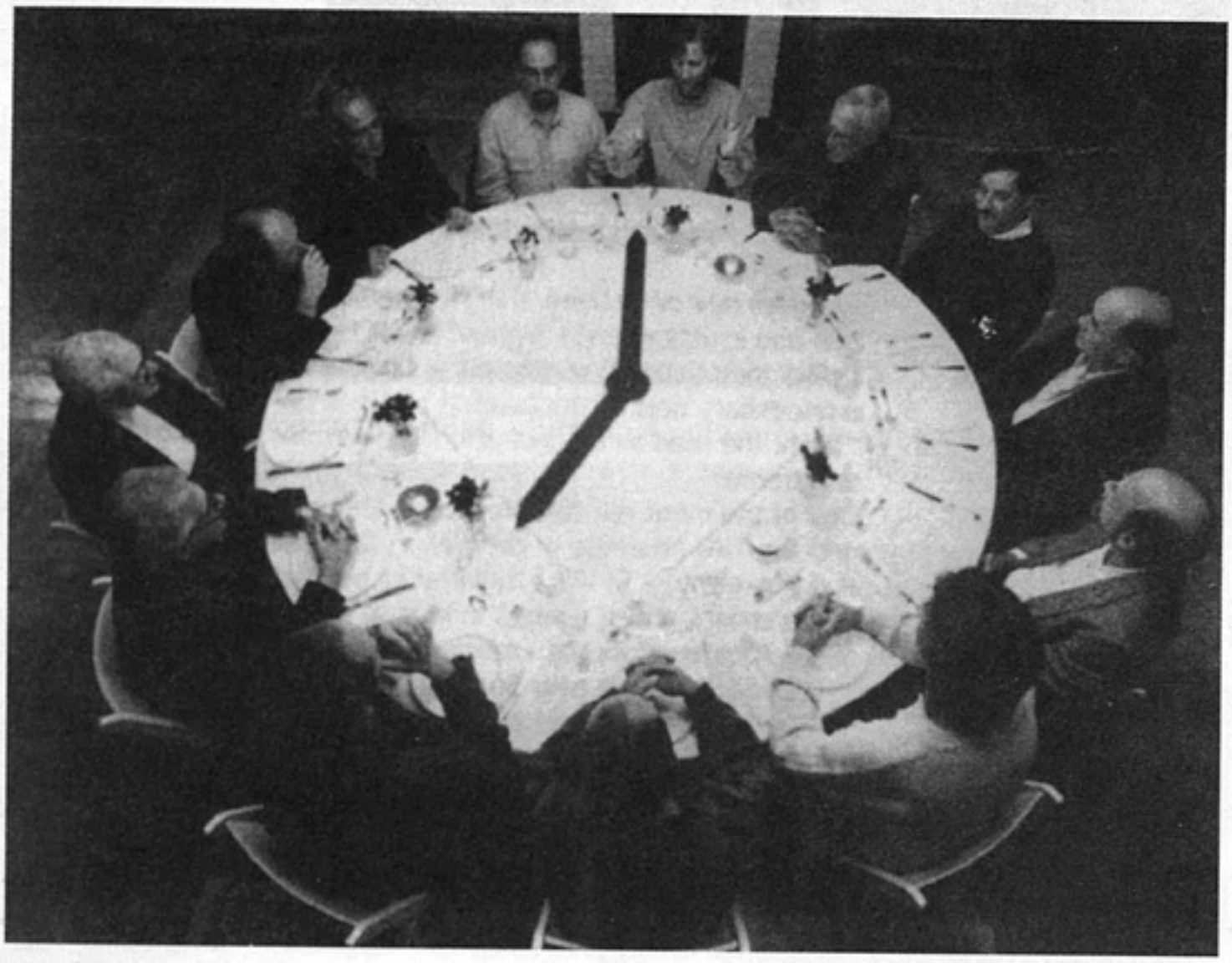
А он, Алан Берлинер, хороший режиссер-неигровик из Нью-Йорка, был в последнее время дважды шокирован. Во-первых, его приняли за Алена Берлинера, бельгийского режиссера-игровика. Во-вторых, его приняли за Алана Берлинера, фотографа, специализирующегося на фотосессиях звезд. И тогда тот, кто считал себя единственным несамозванным Аланом Берлинером, решил разобраться, насколько же, действительно, похожи друг на друга Аланы Берлинеры мира. Как звучание их имен повлияло на их жизнь, а может, и сформировало их судьбы?

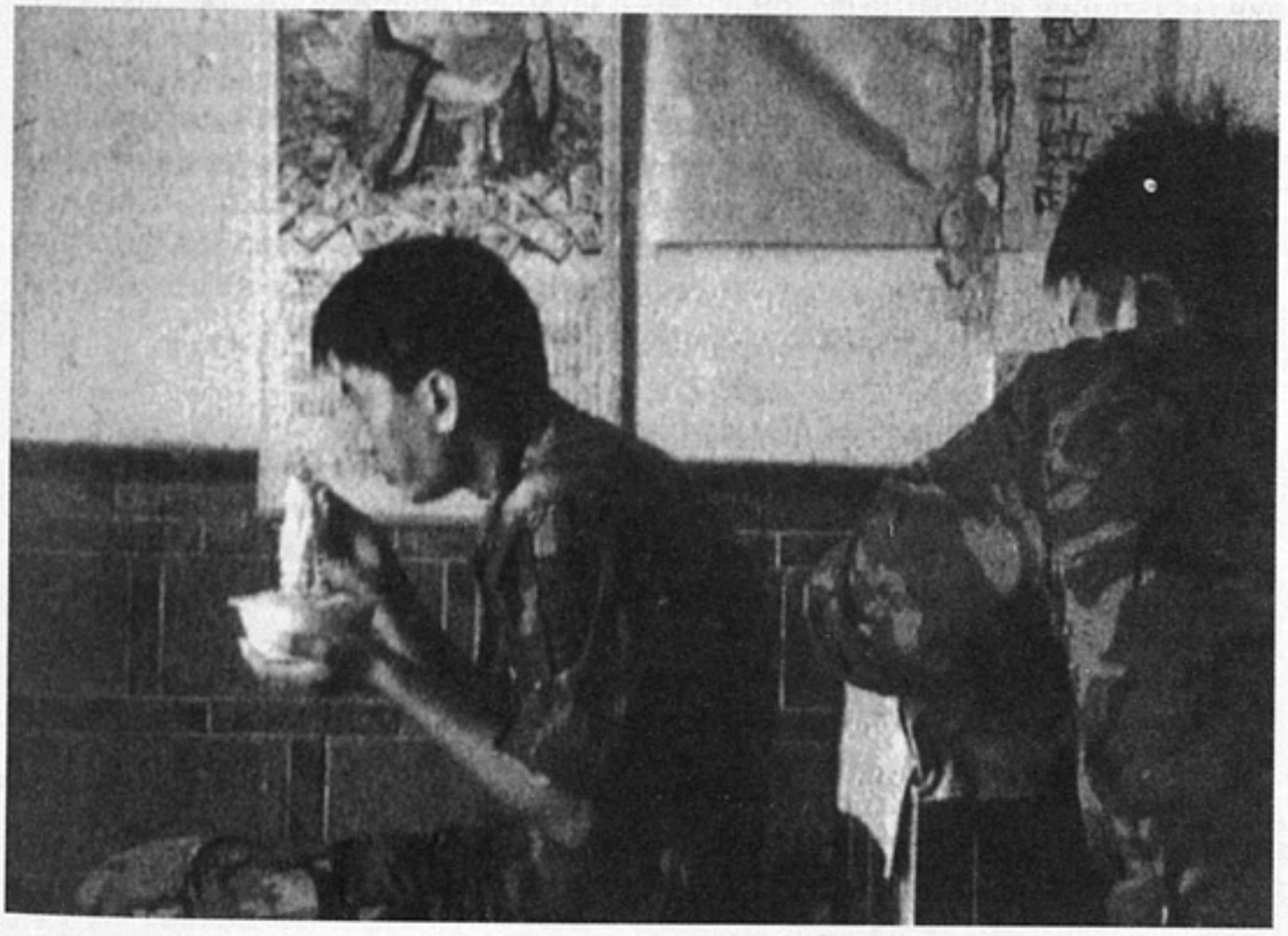
Фильм Берлинера представляет собой хронику поиска по телефонным книгам и Интернету всевозможных Аланов Берлинеров, вполне комическое выяснение автора у родителей, почему они назвали его Аланом и откуда взялась фамилия Берлинер, а потом и встречу за круглым столом Берлинеров — найденных и пожелавших поддержать затею нью-йоркского формалиста. Как назло, все они оказываются солью американской, канадской и австралийской земель — wasp'ами, белыми мужчинами англосаксонских культурных воззрений и, несмотря на еврейское происхождение, приверженными протестантским ценностям. Словом, ничего интересного. Интересна попытка. Попытка исследования психологических последствий вполне случайного звука. Опять же — попытка переключения регистра: звук трансформируется в контекст, во внеположенные ему смыслы, в судьбу, наконец. Интересна попытка создать фильм, в котором процесс исследования звука, его происхождения и его последствий и есть сюжет. Джазовый по структуре фильм.

С другой же стороны, можно исследовать и тишину.

Недаром название картины тайваньца Хуан Тинфу «03:04» так похоже на бессмертное «4'33», сочинение Кейджа, ставшее почти синонимом программного молчания авангардного искусства, которое онтологически бежит объяснений.

На маленький остров Кинмен вблизи Тайваня в целях политической профилактики высадились китайские военные. Присутствие военных как-то декоративно, очевидно бессмысленно здесь, в самом что ни на есть медвежьем углу, где не происходит ровным счетом ничего. Бездомный пес скучает у местного кафе в ожидании подаяния, кошка охотится за птичкой, да по ветру летит лис-

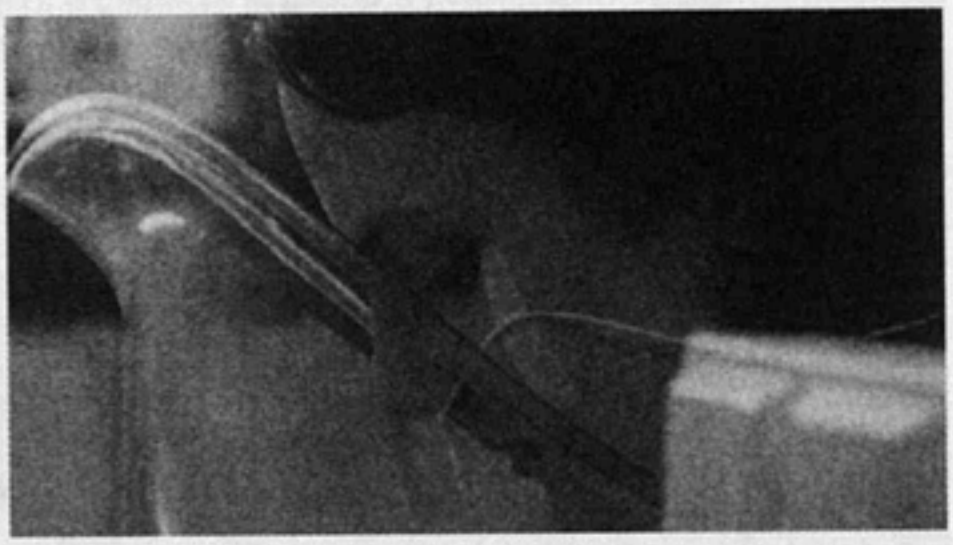




«Сладчайший звук», режиссер Алан Берлинер

«03:04», режиссер Хуан Тинфу

ток календаря, будто разрешая наступить новому дню. Здесь даже голоса солдат теряются в завываниях ветра в камышах, поскуливании собаки, шуршании крыльев птиц. Здесь ничто не имеет ни начала, ни конца, и мы не знаем, дождался ли пес еды, поймала ли кошка птичку, приземлился ли календарный лист... Здесь навсегда застыла сочная, яркая тишина, позаимствовавшая синий



«Одна», режиссер Аудрюс Стонис

«Запах. Документальный фильм», режиссеры Лара Энью, Дженни Линко

цвет у неба и зеленый — у высокой травы. Она и есть оккупант. Эта всеобъемлющая тишина, аккуратно оформленная в звуковую дорожку фильма, вытесняет солдат, и их оккупация становится просто ожиданием. А когда они покинут остров, даже ударов их тяжелых ботинок о дорогу слышно не будет — они затеряются в звуках ветра, приглушатся жарким маревом. Тишина у Хуан Тинфу вовсе не становится метафорой абсурдности присутствия китайских солдат или образным выражением его идеологической позиции по проблеме «Китай — Тайвань». Тишина — это то, что противоречит человеческой природе, выдавливает человека. Режиссер исследует сосуществование человека и тишины. То, как тишину можно разве что не *осязать*.

Осязание

В этом же направлении движется и Аудрюс Стонис в фильме «Одна» (Viena). Картина черно-белая, что вообще в манере Стониса. Но тут отсутствие красок, как и почти полное отсутствие звука (пяток реплик и приглушенная музыка Генделя и Перселла), особенно оправданно. И звуки, и «картинка» кажутся вещами совершенно функциональными.

Примерно пятнадцать минут шестнадцатиминутного фильма шестилетняя Сигита ждет чего-то у дома на улице, потом ее куда-то собирает какая-то немолодая женщина, потом какой-то мужчина везет ее в машине... Она одна на улице, одна в комнате, одна на заднем сиденье машины, она, ма-аленькая, идет вдоль глухой высоченной, длиннющей стены... По всей видимости, маленькая Сигита вообще одна-одинешенька в своей маленькой жизни. Потому что ее

мать в тюрьме. О ней, конечно, кто-то заботится. И это для короткого свидания с матерью — в фильме так вообще секунд сорок — ее собирали и везли. Потом Сигита уедет от матери — опять в свою одинокую маленькую жизнь. А в кадре появится дерево, вот только что облепленное белыми птицами, как будто на него спустилось облако. Но птицы, как по команде, взлетают, летят, летят, улетают, на экране остается, нет, даже не дерево — чистое колыхание. Это колыхание — попытка передать в пластике все то, что могло всколыхнуться в маленькой девочке от короткого свидания с малознакомой, в сущности, матерью. Но фокус в том, что колыхание дерева ощущаешь почти физически, зрительный образ становится осязаемым. Мне кажется, ради этого ощущения и сделан маленький фильм о маленькой девочке. Образ шевелящегося дерева введен, чтобы мы ощутили то же, что Сигита. Но не внутренне — нам все равно ее не понять, — а практически, телесно. Чтобы мы почувствовали — буквально! — ее одиночество и ее сиротство.

Интересно, что в Нионе были и картины, жанр которых, пожалуй, можно определить в «осязательном» ключе — как прикосновение. Большая программа фильмов южноафриканской документалистики, обнаживших неведомые для западного мира явления новейшей истории и обертоны судеб ЮАР. Фильмы о других цивилизациях и иных, отличных от наших сообществах. Здесь индеец майя, житель мятежной мексиканской провинции Чапас, рассказывает канадцам, создателям картины «Сон Алонсо» (Le rêve d'Alonso) Даниелю Лакурсу и Ивану Патри о движении «чапас» и его борьбе. Французская документалистка Далила Эннандр сделала фильм «Битва. Женщины во внутреннем дворе» (El Batalett — Femmes de la Médina) о трех марокканских женщинах, об их достоинстве и ощущении своей роли в мире. Француз Тома Балмес — о том, как миссионеры разных конфессий пытаются завоевать умы и сердца простодушных — но, конечно, лишь с виду и лишь на взгляд религиозных конкистадоров — жителей Новой Гвинеи («В ожидании Христа, или Евангелие по-папуасски», En attendant Jesus, l'évangile selon les Papous). Англичанин Джон Уэбстер посвятил свой фильм «Комнаты тени и света» (Valon ja varjon huoneet) трудовым будням бомбейских проституток (что очень показательно именно в смысле прикосновения к теме и фактуре: ни режиссер-англичанин, ни продюсеры-финны в индийской жизни, конечно, ничего не смыслят и оценивают ее в своей собственной системе координат — исходя из опыта жизни в странах с давно подстригаемыми газонами). Голландка Элин Флипс в картине «Биография. Албанские истории» (Biografi — Albanese verhalen) сосредоточилась на демократических переменах в Албании. Не остались неохваченными вниманием документалистов Запада и Бирма, наш город Рыбинск, Молдова. Все эти фильмы о «чужих» сочувственны, сдержанны, нетенденциозны. Одним словом, выдержаны в жанре «прикосновения». Да и массовость данного явления говорит о том, что мы имеем дело с новым жанром. Странно ли, что в порыве передать непередаваемое, уловить неуловимое две юные документалистки центром своей картины сделали *запах*.

Запах

Лента британок Лары Энью и Дженни Линко названа с подкупающей прямотой «Запах. Документальный фильм» (Smell: a documentary). Обратите внимание на неопределенный артикль — авторы не настаивают на том, что сделали именно фильм, нечто законченное. Они лишь указывают, что дело их рук принадлежит к разряду, к виду — к неигровым картинам. А вот начало не-совсем-фильма. «Прошлой ночью мне снилось, что я собака», — говорит кто-то за кадром. Появляется изображение, снятое субъективной камерой. Луг, траву, деревья мы видим с высоты собачьего роста, камера «нюхает» землю, за кадром частое дыхание. Так начинается своего рода кинопутешествие за границу видимого — к тому, что можно лишь обонять, что можно «увидеть» лишь нюхом. Героиня «Запаха» Эмма утратила способность обоняния и чувствует себя неполноценной. Дэнни больше не нравится его работа на рынке — с тех пор как операция на мозге лишила его возможности чувствовать запахи экзотических фруктов. Ученые бьются над загадкой: как все-таки мозг улавливает сигналы запахов? Потом

повествование переходит именно что к чувству обоняния. К тому, что ощущает одна из режиссеров, улавливая запах своего возлюбленного. К тому, как запах влияет на «приключения сердца» — голос за кадром так и формулирует: «adventures of the heart». Желание режиссеров прорваться к невысказываемому видится демонстративно программным.

Вкус

Что правда, то правда — неигровой фильм про вкус впрямую, кажется, пока не сделан. Но, во-первых, не все сразу. А во-вторых, все знают, что такое живописный натюрморт с фруктами (и зрительским слюноотделением), все видели картины Арчимбольди, многие читали про «пирожное мадлен» у Пруста и про донну Флор у Амаду (которая, если помните, была погружена в кулинарию, сопряженные с этим мотивом описания и рецепты приготовления блюд занимают едва не треть книги). А уж от кулинарных телепередач тошнит весь мир... Так что, видимо, документальное кино, сосредоточенное на первопроходческом освоении самого что ни на есть физического, не хочет браться за темы, уже серьезно «окультуренные» и «олитературенные».

«Барья и большая свадьба», режиссер Маню Бонмарьяж

Хотя... Пожалуй, к «вкусовым» можно отнести картину бельгийца Маню Бонмарьяжа «Барья и большая свадьба» (Baria et le grand mariage). Ее предметом буквально стал вкус разных реальностей, вкусы двух разных жизней, которые довелось попробовать героине фильма Барье, девушке-подростку из Марселя, чьи родители — выходцы с Коморских островов. В этом-то все и дело. Черная жительница Марселя. Послушная дочка в семье иммигрантов, благополучно устроившихся во Франции. Красотка. Обычная французская старшеклассница, хохотунья и слегка сплетница. Но ее родители просто-таки одержимы национальной традицией — в жизни каждого жителя Коморских островов должна быть «большая свадьба». И сочетаться браком он должен только с единокровцем. Поэтому события в фильме Бонмарьяжа, снимавшемся полтора года, разделились на две части — жизнь Барьи до «большой свадьбы» и само торжество. Интересно, что режиссер не расспрашивает героиню о ее отношении к традициям, привычном существовании во Франции, где она выросла, и о том, что ждет ее на «исторической родине». Он внимательно рассматривает ее жизнь, ее отношения со сверстниками, ее поездку к брату в Париж, где она втайне от родителей встречается с французским бойфрендом. Так же внимательно он рассматривает и жизнь ее будущего мужа, приехавшего в Марсель подзаработать денег на свадьбу и познакомиться с Барьей. Именно в таком порядке — ведь свадьба для нынешних коморцев, торжество-действо, явно приоритетнее личностей ее главных участников и их взаимоотношений. Жизнь, ее стихия, вкус явно интереснее для режиссера, чем идейные установки насчет

отживших традиций и того, как они сказываются на судьбах людей. И хоть в финале фильма — на одном из прекрасных тропических островов — Барья и выглядит растерянной, ведь ей придется жить в совершенно незнакомом мире, взгляд Бонмарьяжа сосредоточен не столько на героине, сколько на фактурах этой иной, незнакомой и ему жизни. Свадебный ритуал не выглядит мертвым — он и живой, и красочный, и по-своему мудрый, раз уж все тут так готовятся к нему. Но саму свадьбу режиссер почти не снимает, все его внимание, как и коморцев, сфокусировано на подготовке к торжеству. И на его участниках, этих мужчинах и женщинах, которые прекрасны: жовиальны, одухотворенны и вообще большие жизнелюбы.

Тут принципиально, что Бонмарьяж — режиссер и оператор в одном лице. И как у оператора у него особое чувство на вкус и цвет. Он в принципе способен перевести зрительное во вкусовое. Изображение у него как бы теряет преданность визуальному и обретает новое качество — оно подключает не сознание, а физическое ощущение иной реальности. Непонятно как, но в марсельских эпизодах буквально чувствуешь вкус тамошнего воздуха, запахи южного города, среди которых так много «съедобных» (из-за вечно открытых кухонных окон)... Кажется, что Бонмарьяж, без пяти минут классик, совершает осторожный поворот от классической документалистики, в меру информативной, сюжетной, фактурной, в сторону вот этого нового документа физического ощущения.

Обратите внимание: если раньше, скажем, Мекас был в своей роковой борьбе с фигуративностью кинематографа почти одинок, то теперь — на старости лет — он оказался частью общего движения в неигровом кино. Так что и опыт Бонмарьяжа — свидетельство. Как и вся эта развернутая в последнее время документальным кино борьба с сознанием и мышлением как с чем-то трагически клишированным, и взывание к исключительно физическому опыту, и абсолютизация пяти богоданных чувств, и отрицание классической установки насчет ergo sum... Все это свидетельства того, что неигровое кино наконец оформилось как отдельный вид искусства и переживает свой модернизм. Авангардный прорыв.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Транзит: Висбаден — Питтсбург — Кавказ

На обратном пути из Питтсбурга домой, коротая время в нью-йоркском аэропорту Джона Кеннеди в необозримом терминале компании «Дельта», где с краешку притулилась стойка «Аэрофлота», я набрела на книжный киоск. Здесь можно было купить в дорогу бестселлеры — от ветхозаветного Стивена Кинга до экстрамодного «Гарри Поттера», уже переведенного у нас, и, разумеется, журналы, разложенные по интересам: политика, спорт, мода etc. Бросилась в глаза обложка с изображением двух молодых офицеров в российской военной форме. Из-под круто заломленных вверх фуражек, какие носили офицеры германского вермахта, угрюмо глядели на окружающих растерянные лица. Под портретом красовался аншлаг: «Russia is finished» («России крышка»). И далее — анонс статьи, публикуемой в номере: «Ничто не мешает нам относиться к России, как к любой другой стране третьего мира». Статья же начиналась с уверенного заявления, что «демократические преобразования» и «экономические реформы» в России — «чистая фикция», и утверждала, что Россия утратила былое могущество, погрязла в анархии и коррупции... Хотя я думаю примерно так же, у меня моментально развился острый приступ патриотизма, я гневно бросила «им всем» в лицо что-то вроде «не дождетесь!» и вдруг очень четко увидела со стороны, с чужой стороны, — нас. Великую державу, за какой-то десяток лет ставшую сырьевым придатком и поставщиком мозгов для «их» науки и промышленности, задолжавшую всем на несколько поколений вперед...

Между тем я возвращалась с научного киносимпозиума, где с подачи его организаторов мы пытались отрефлексировать нынешнюю российскую ситуацию: является ли она конструктом американо-европейского сообщества или же порождена внутренними проблемами России, оставшейся наедине с собой и себя выбирающей. Неспроста же вновь обсуждается идея евразийства как чисто российского геокультурного феномена. Главная тема была сформулирована недвусмысленно, пусть и в вопросительной форме: «Россия вне европейского порядка?» Дискуссионное поле симпозиума формировалось вокруг десяти российских картин. Четыре из них, показанные в Музее Карнеги на публичных сеансах, составили ретроспективу, посвященную кавказским событиям последнего десятилетия: «Время танцора» А.Миндадзе — В.Абдрашитова, «Кавказский пленник» С.Бодрова, «Семья» Р.Ибрагимбекова и «Блокпост» А.Рогожкина. Пять лент были предложены для обсуждения приглашенными в Питтсбург московскими кинокритиками — сокуровский «Телец» и соловьевский «Нежный возраст», любимый фильм отечественной критики «Лунный папа» Бахтиера Худойназарова, лидер российского проката «Брат-2» Алексея Балабанова, раздражающий интеллектуалов и обожаемый New Generation, отыгранный, но знаменательный для постсоветского кинопроцесса «Ворошиловский стрелок» Ст.Говорухина и мало кому известный «Холод» Хусейна Эркенова — о депортации карачаевцев в конце Великой Отечественной войны. Вот такая собралась компания фильмов, сквозь которые, по замыслу устроителей, должно было высветиться в ходе свободной дискуссии наше новое духовное состояние. Профессора-слависты Нэнси Конди и Владимир Падунов, организаторы симпозиума и гостеприимные хозяева, окрестили его «дискурсивной шизофренией». Термин, быть может, шокирующий, зато точный. Чего-чего, а ее-то, этой самой дискурсивной шизофрении, мы привезли с собой в избытке. И бурные споры шли главным образом между гостями — московскими критиками. Тактичные хозяева внимательно слушали и не вмешивались.

Больше других сюжетов меня занимал кавказский, объявленный стержневым в дискуссии. Буквально за две недели до поездки в Америку я вернулась из Висбадена, где в рамках вновь учрежденного МКФ «go East» прошел симпозиум

«Образ Другого», которому предшествовала обширная ретроспектива. Наш общий друг немецкий киновед Ханс Шлегель собрал программу раритетов из синематек России, Украины, Германии, а также картины советского и постсоветского периода, связанные с кавказской темой. Разумеется, горячий чеченский сюжет доминировал в дискуссии, но трактовался в историко-культурологическом плане. Было договорено не превращать научный симпозиум в политический митинг. Это удалось: докладчики из Грузии, Германии, Украины и России предложили нехрестоматийные подходы к теме и поставили ряд нетрадиционных вопросов. Например, почему сюжет «кавказского пленника» стал архетипическим в русской культуре? В чем феномен культуры Кавказа и кто является ее репрезентантом в кино? (Гоги Гвахария блестяще показал, что им был и остается, прежде всего, Сергей Параджанов.) Почему многие кавказцы (Иван Кавалеридзе, Сергей Параджанов, Роман Балаян) связали свои судьбы с Украиной?

Кому отвечать на эти вопросы, как не нам. Но с большим историческим опозданием выясняется, что у нас отсутствует оптика для адекватного восприятия проблем Другого и как следствие отсутствует язык их описания. Вот почему мы пасуем, когда появляются картины, подобные «Времени танцора» или «Холоду».

Пойти «на выучку к капитализму» и сейчас не поздно. Западные коллеги обладают опытом, каковой отсутствует в нашем молекулярном составе. Крушение имперских амбиций Запада породило — в качестве отдаленного результата — идеологию политкорректности. В основание ее положены Образ Другого и право этого Другого с его представлениями о мире, с его ценностями быть понятым, по крайней мере. В американских университетах есть специальные штудии — colonial и postcolonial studies. И есть учебник — книга Эдварда Саида «Ориентализм» (у нас до сих пор не переведенная). Мы же «окуклились» на стадии «исторической общности, именуемой «советский народ», да там и остались. Хотя нет уже ни того народа, ни той страны, где расцветало искусство — «национальное по форме, социалистическое по содержанию».

«Время танцора», режиссер В.Абдрашитов

Формула эта, превратившаяся в конце концов в скабрезность, в свое время материализовалась в картинке, украшавшей коробку популярнейших в довоенные да и в послевоенные времена папирос «Казбек». На картинке был изображен горец на коне, в папахе и бурке на фоне снежных вершин. Согласно имманентному закону искусства о содержательности формы, картинка простодушно проговаривалась. О том, что декоративный романтизм визуального образа —

это и есть содержание массовых представлений о Кавказе. Папаха, бурка, кинжал, черкеска с газырями и лезгинка — эта атрибутика тиражировалась ансамблями песни и пляски, каковыми непременно обзаводилась каждая кавказская республика и автономия. Ансамбли представляли «лицо нации» на декадах национальной литературы и искусства в Москве. В Союзе писателей обсуждались в эти дни произведения писателей и поэтов данной республики (точнее, их рус-

«Кавказская пленница», режиссер Л.Гайдай

ские переводы). В лучших концертных залах столицы выступали фольклорные ансамбли, музыкальные коллективы, национальная опера и балет.

Традиция показухи по высшему разряду сохранялась вплоть до середины 60-х годов. В 67-м на экраны вышел суперхлягер Леонида Гайдая «Кавказская пленница». В этой эскцентриаде режиссер спародировал стереотипы кавказской мифологии советского образца, как она отпечаталась в то время в массовом сознании. Фильм обогатил традиционную семиотику. К папахам и черкескам добавилось кепи типа «аэродром» — в таких немыслимых головных уборах, отдаленно напоминающих взлетную полосу, щеголяли (да и теперь щеголяют) кавказцы, торговавшие на московских рынках зеленью, ранними овощами и прочими колониальными товарами.

Означаемое сюжета «Кавказской пленницы» еще не рассматривалось в дискурсе советской национальной доктрины (как «исторической общности»). Но как раз к тому времени — вторая половина 60-х — в народе созрела нерефлексируемая ситуация, точнее, установка коллективного бессознательного, которую социологи называют «сублимированным расизмом». В язык вошли слова типа «чурка» как унитарный ярлык для определения национальной принадлежности Других — живущих к востоку и югу от Русской равнины.

Картина, ставшая в наше время культовой (ее показывают по ТВ практически ежемесячно, и рейтинг всегда очень высок), так остроумна и смешна, что ее структурный анализ представляется чем-то вроде вивисекции над живой плотью. И все-таки не найти лучшего фильма на сюжет вытеснения «национальной формы» «социалистическим содержанием». В «Кавказской пленнице» главный герой — этнограф приезжает на Кавказ для изучения местных обычаев и старинных обрядов. Коварные «чурки» используют наивного романтика-шестидесятника, а также ряженых под кавказцев русских люмпенов, чтобы под прикрытием обряда похищения невесты их руками умыкнуть русскую девушку, на которую положил глаз партийный босс из местных. Ритуалы и народные обычаи

использовались как прикрытие для политических спектаклей на куда более серьезном уровне, чем сюжет для эксцентрической комедии.

Существовал ли культурный диалог между Россией и Кавказом? Простенький вроде бы вопросец ставит в тупик, порождая в большом количестве подвопросы. Выбравшись из-под них, отдаешь себе отчет, что в ту монологическую эпоху диалога не могло быть по определению. Был насильственный политический консенсус, исказивший реальную картину культурного взаимодействия внутри советской империи. Сам вопрос о формах диалога между национальными культурами при советской власти является проблемой, требующей изучения едва ли не с нуля. Не претендуя на ответы, могу предложить лишь гипотезы, точнее, подходы к теме.

Начнем с цитаты: «Мы жалуемся, что у нас нет порядочных сведений о народах Кавказа... Да кто же в этом виноват, если не мы сами? Тридцать лет владеем всеми выходами из ущелий, тридцать лет опоясываем угорья стальной цепью штыков, и до сих пор офицеры наши вместо полезных известий вывозили с Кавказа одни шашки, ноговицы да пояски с чернью. Самые испытательные выучивали плясать лезгинку, но далее этого — ни зерна. В России я встретился с одним заслуженным штабс-офицером, который на все мои расспросы о Грузии, в которой терся он лет двенадцать, умел только отвечать, что там очень дешевы фазаны...» Эти строки, написанные в 1832 году, принадлежат писателю-декабристу Александру Бестужеву-Марлинскому, отбывавшему ссылку в «теплой Сибири», как называли тогда Кавказ, и пропавшему без вести в одном из сражений.

С тех пор минуло более полутора столетий, но наблюдения Марлинского не утратили актуальности. Приведу еще несколько высказываний, характеризующих просвещенческую утопию, которую исповедовали в середине XIX века передовые русские умы по поводу Кавказа.

«Скоро ли настанет время, когда елей просвещения смоет кровь с крутин Кавказа и обратит сынов его в миролюбивых братьев?» (А.Бестужев-Марлинский).

«Наши бедствия на Кавказе напоминают все бедствия первоначального завоевания Америки испанцами, но я не вижу здесь ни подвигов геройства, ни успехов завоевания... Дай бог, чтобы завоевание Кавказа не оставило в русской истории кровавого следа». (Николай Раевский-младший. Он первый восстал против пагубных военных действий России на Кавказе и был отозван из Кавказского корпуса.)

«Не навязывайте здешнему народу не соответствующих его нравам и обычаям законов, которых никто не понимает и не принимает. Дайте народу им же самим выбранных судей, которым он доверяет, пусть в органах управления и в суде присутствуют депутаты, назначенные правительством, а в остальном — не прибегайте ни к какому насилию» (А.Грибоедов).

Эти высказывания свидетельствуют, что русская интеллектуальная элита и полтора века назад имела продвинутые и весьма прогрессивные представления о том, что сегодня на Западе обозначается понятием «политкорректность». Что же касается русских писателей, которым случилось провести часть жизни на Кавказе и даже воевать с горцами, будучи офицерами и солдатами Кавказского корпуса, то их готовность вступить в диалог с врагом легко доказывается текстуально. Но сошлемся на авторитеты. Автор только что вышедшей монографии «Кавказ: земля и кровь» Яков Гордин, перечитав кавказские сюжеты из русской классики, «к удивлению своему, обнаружил равновесие симпатий авторов к людям, ведущим войну с той и с другой стороны».

В произведениях Толстого, Лермонтова, Пушкина, Бестужева отсутствует «образ врага», как мы его понимаем в контексте своего тоталитарного опыта. Вот каким появляется на страницах толстовской повести «Хаджи-Мурат» заглавный герой — мюрид имама Шамиля, лидера горцев и грозного врага царской армии: «Впереди всех ехал на белогривом коне, в чалме на папахе и в отделанном золотом оружии человек внушительного вида. Человек этот был Хаджи-Мурат. Он подъехал к Полторацкому и сказал ему что-то по-татарски. Полторацкий, подняв брови, развел руками в знак того, что не понимает, и улыбнулся. Хаджи-Мурат ответил улыбкой на улыбку, и улыбка эта поразила Полторац-

кого своим детским добродушием. Полторацкий никак не ожидал видеть таким этого страшного горца. Он ожидал мрачного, сухого, чуждого человека, а перед ним был самый простой человек, улыбавшийся такой доброй улыбкой, что он казался не чужим, а давно знакомым приятелем».

Несомненна внутренняя диалогичность прозы Льва Толстого, написанной на материале его кавказских впечатлений. «Хаджи-Мурат», «Рубка леса», «Набег», «Кавказский пленник» — в этих вещах кавказцы, против которых царская армия воевала с не меньшим ожесточением, чем сегодня воюет российская, описаны писателем без тени ксенофобии — как люди, отстаивающие свою правду, свои обычаи, свой закон. Толстовскому пониманию доступен феномен Другого (фундамент нынешней поликорректности).

Здесь стоит сослаться на философскую концепцию внутреннего диалога и полифонического романа, выдвинутую Бахтиным в книге «Поэтика Достоевского». Психологическая установка художника, способного подняться до такой духовной высоты, чтобы «понять неправого», породила великие идеологические романы Достоевского. И не только их. Художественные тексты, навеянные опытом Кавказской войны, которую вели русские самодержцы на протяжении шестидесяти лет XIX века, дают повод говорить об этом феномене. Авторы этих текстов, прозаических и поэтических, были — в большинстве — не только свидетелями, но и участниками боевых операций против горцев. Михаил Лермонтов командовал «летучей сотней», отрядом добровольцев, выполнявших специальные задания командования. Лев Толстой получил повышение по службе за участие в одной из успешных военных экспедиций и не раз был представлен к награждению «Георгием». Воевал и Бестужев, пропавший без вести в одной из экспедиций. Существует легенда, что он перешел на сторону горцев. Кто не воевал, так это Пушкин. Но то, что писал в связи с Кавказской войной этот выдающийся русский мыслитель и историк, дает возможность реконструировать тогдашние настроения элиты российского общества. «Пушкина и Лермонтова, — приходит к заключению исследователь, — волновала прежде всего не степень вины того или другого народа. *Они стремились не проклясть и обличить, но отыскать возможность совмещения двух глубоко чуждых миров, видя в этом единственный выход из трагических коллизий*».

Конечно, то был иллюзорный выход, но он содержал в зародыше возможность хотя бы культурного диалога. И гуманизировал ситуацию, облегчая для российской стороны тяжкий, но неотвратимый процесс покорения Кавказа. (Заметим в скобках, что за прекращение Кавказской войны в те поры не выступали даже великие аутсайдеры и оппозиционеры царского режима — декабристы Пестель, Лунин, Розен оставили свои комментарии по этому поводу. Все они были убежденными государственниками и на том стояли.)

Культурным кодом той войны стал сюжет «кавказского пленника». Сначала у Пушкина, а позже у Лермонтова и Толстого. В грязное дело войны и политики вмешивается запретная любовь — у Пушкина и Лермонтова, у Толстого — дружба, а точнее, простая человечность, пересиливающая все табу, религиозные, культурные и всякие прочие. Впрочем, у Толстого любовь черкешенки к пленному гяуру, воспетая Пушкиным и Лермонтовым, заменена дружбой Дины и Жилина полемически, как жест борьбы с «марлинизмом» и романтизмом. Поздний Толстой чем дальше, тем больше склоняется к евангельской простоте и чурается беллетристических украшательств, мелодраматизма особенно.

Для нас важно, что любовь правоверной мусульманки к неверному, к врагу становится архетипическим сюжетом русской культуры, дожившим до наших дней и пережившим, переборовшим — и это замечательно! — власть господствующего Дискурса. Я имею в виду не только «Кавказский пленник» Сергея Бодрова, кинематографический римейк литературного сюжета, но и «Блокпост» Александра Рогожкина, чей радикализм в отношении «лав стори» явно наследует толстовскому. Да и в других фильмах висбаденской ретроспективы обнаруживаются вольные или невольные ссылки на сюжет «кавказского пленника», внутренняя с ним связь.

Но прежде — несколько слов о том, какое место в российской культуре занима-

ла кавказская тема после окончания Кавказской войны, обозначенного пленением Шамиля (1859 год) и определением места поселения ему подмосковную Калугу. Тема эта, и без того не слишком занимавшая российское общество, вообще исчезает из поля зрения на долгие годы. Вновь она возникает уже после Октябрьской революции 1917 года и становится частью господствующего Дискурса. Рождается пропагандистская идея «освобожденного Кавказа», населяющие его народы объявляются жертвой «проклятого прошлого», а все кавказские

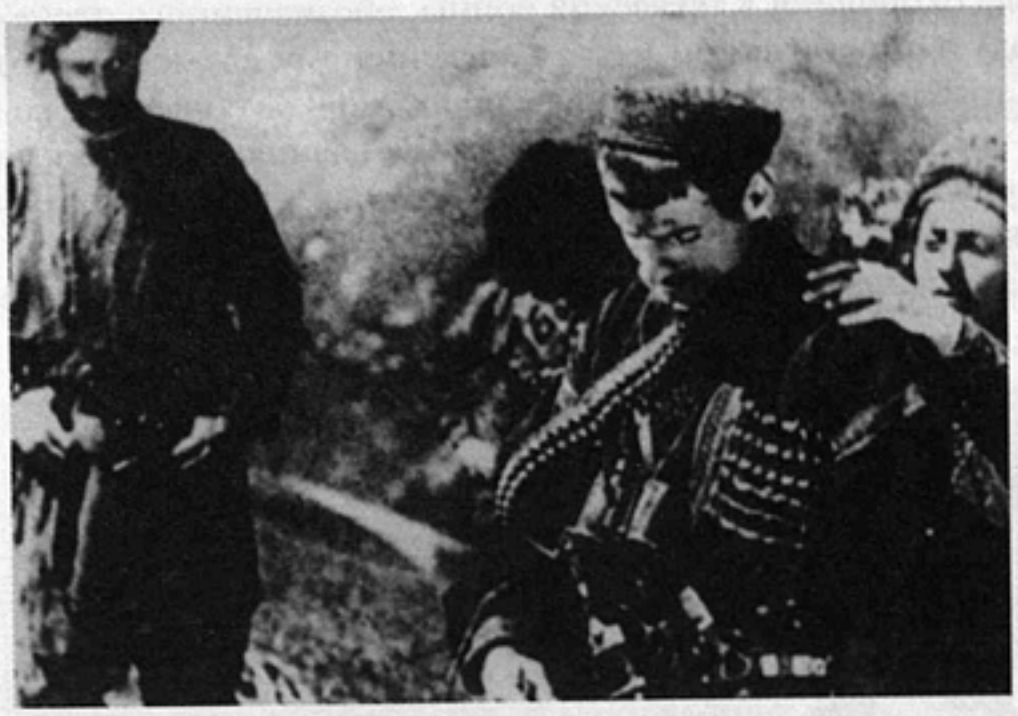
«Соль Сванетии», режиссер М.Калатозов

проблемы, национальные в том числе, записываются на счет самодержавной России, «тюрьмы народов». Революционный кинематограф принимает у русской прозы эстафету эпического рассказчика.

Кавказские сюжеты 20-х годов в экранном воплощении густо маркированы временем — то есть революцией со всеми вытекающими отсюда последствиями, идеологическими и поэтическими. И «Элисо», и «Зелим-хан», и «Прометей», и «Последние крестоносцы», и «Джальма» — картины ярко выраженного идеологического пафоса. Даже документальный этноэпос «Соль Сванетии» Михаила Калатозова косвенно соотносится с новой идеологией. Патриархатная, мифологическая реальность маленького горского народа, живущего натуральным хозяйством в третьем десятилетии XX века, запечатлена здесь в предчувствии грядущих перемен. Вот-вот перемены доберутся и до этой заповедной земли и преобразят ее, изнемогающую под бременем первобытности. Таков метасюжет калатозовского шедевра, чья монументальная экспрессия и по сей день не истратила свой энергетический заряд.

Нет смысла сетовать на идеологизированность вышеперечисленных сюжетов — к ней надо отнестись сегодня как к «цвету времени». Лишь два момента хотелось бы акцентировать. 1) Органичность, ненасильственность такого подхода к изображению реальности со стороны художников. Это потом, много позже, Борис Шрагин припечатает идеологию как «превратное сознание». В 20-е годы, когда идеомиф был в силе, именно пламенное сознание уверовавших в коммунистическую утопию породило новую художественную оптику. 2) Авангардистскую идею, что язык классовой борьбы и есть унитарный язык культурного диалога между народами.

Об этом, собственно, фильм «Последние крестоносцы» (1934) Семена Долидзе. Брат героя, комсомолец, смертельно раненный местными богатеями, умирая, произносит непонятное слово «клас...». Желая отомстить за брата, герой ищет врага по имени Клас среди соседних чеченцев, с которыми православные хевсуры традиционно враждовали. По мере развития действия он начинает



«Последние крестоносцы», режиссер С.Долидзе

понимать, что за слово застыло на губах у брата и кто же на самом деле его враг. Он вовсе не по ту сторону границы, где живут в основном такие же бедняки, пусть и другого вероисповедания, это враг внутренний, притаился он среди своих и хитро прикрывается чеченцами, разжигая национальные и религиозные страсти. Имя ему — классовый враг. И герой изобличает классового врага — местных толстосумов, которых скоро припечатают словечком «кулак» по всей империи да и уничтожат. Как класс.

В «Последних крестоносцах» есть любовный мотив — у героя красавица невеста, но она не хочет идти за него, покуда он не разберется с убийцами брата. Согласно народной морали, иметь в мужьях труса — позор. В конце концов свадьба состоится. Однако марьяжный сюжет в фильме — побочный, функциональный, не он держит внимание, а история социального прозрения героя, поднявшегося на высоту понимания основ классовой борьбы. «Крестоносцы» могут послужить отличной иллюстрацией к тезису Ролана Барта, что мифологию можно победить, вытеснив ее другой мифологией. В данном случае жанровое вытесняется дискурсом классовой борьбы, который уже начинает кристаллизоваться в мифологическую структуру.

Но самое интересное в вышеназванных фильмах концентрируется на доконцептуальном уровне — в фактурах, которые не врут, в подтекстах, проявившихся лишь сегодня, когда с наших глаз спала идеологическая пелена. «Зелим-хан» (1929) Олега Фрелиха, сохранившийся неполностью, смотрится как романтический триллер за вычетом слишком растянутой завязки, где с идеологическим нажимом мотивируется уход в абреки Зелим-хана и его товарищей, несправедливо осужденных и сбежавших из тюрьмы. Фильм предваряет красноречивый титр: «Национальная политика самодержавия вела малые народы к обнищанию и вырождению... У горцев Кавказа царизм отнял право на плоскости, загнал их в бесплодные ущелья, лишил их возможности хозяйственного и культурного развития».

Любовный сюжет здесь обозначен, но нужен лишь как обоснование для титра «Отняли землю — можно отнять и невесту». Бедняк Аюб лишается своего надела, проданного с молотка за долги, а сын сельского старосты, прислужника властей, похищает невесту Аюба. За бесправного и обесчещенного бедняка и вступается Зелим-хан с товарищами и попадает на скамью подсудимых, а потом и на тюремные нары. В фильме есть впечатляющий эпизод массовой депортации чеченцев в Сибирь, дабы избежать народных волнений на нефтяных промыслах Грозного. Словом, царизм и его национальная политика представлены и осуждены здесь по полной программе. Зелим-хан же со своими боевиками, как назвали бы сегодня его соратников, обрисованы не просто сочувственно — эти персонажи героизированы, как и их действия. Зелим-хан мстит за погибших чеченцев, но религиозная традиция кровной мести здесь окрашивается в яростные цвета социального мщения.

Жанр в какой-то момент пересиливает идеологему, будто сам режиссер, захваченный стихией разыгранной им робингудовской вольницы, забывает про идеологическую сверхзадачу. Да и сам Зелим-хан, фактурный красавец номад, сыгранный знаменитым осетинским актером В.Бестаевым, делает опасную идею социального мщения очень даже обаятельной. Вот замечательно поставленный эпизод захвата мирного пассажирского поезда. Абреки отсчитывают для экзекуции ровно столько русских мужчин, сколько погибло невинных

чеченцев... Но если датировать эпизод нынешним днем, боюсь, от нашего романтического сочувствия и следа не останется.

«Элисо»,
режиссер Н.Шенгелая

«Элисо» Николая Шенгелая — лента 1928 года, открывшая в советском кино кавказскую тему, — ставит акцент на реальной исторической драме. Речь идет о якобы добровольном, а на самом деле насильственном переселении чеченцев в единоверную Турцию в 1860 году. Царская администрация выбросила сельчан с их исконных земель путем коварной провокации. Неграмотные чеченцы, доверившись провокатору, дружно поставили свои крестики под прошением великому князю, чтобы аул не переселяли, а в бумаге на самом деле была просьба о переселении. Хевсур Важи, влюбленный в чеченку Элисо, готов разделить ее судьбу, но это невозможно — религиозный догмат запрещает иноверцу жениться на мусульманке. И Элисо, покидая родину, в отчаянии поджигает аул...

Религиозные запреты в конце концов становятся запретами культурными. Браку между иноверцами препятствует не война — запрет коренится гораздо глубже. Романтическая недосказанность поэтических творений Пушкина и Лермонтова снимала неизбежные внутренние противоречия, которыми чреват подобный союз. Трагическая развязка поднимала любовную историю над грешной землей, давая ей мифологический статус.

«Джальма»,
режиссер А.Кордюм

Но есть картина, единственная в корпусе фильмов кавказской темы, где любовь мусульманки и православного христианина венчается счастливым финалом и законным браком. Это «Джальма», снятая на Украине в 1928 году режиссером А.Кордюмом.

На удивление современная по изобразительному стилю, картина еще и очень убедительна — в силу реалистичности киноязыка, свободного от кавказской экзотики. В ней всего лишь несколько кавказских планов — основное действие происходит в украинских степях, в родном селе героя-красноармейца, который привозит в отчий дом спасшую ему жизнь чеченскую девушку Джальму.

Джальма натыкается в горах на раненного белыми красноармейца, прячет его в пещере неподалеку от аула и выхаживает его. Отец девушки расстрелян белыми за связь с большевиками, ее классовая ориентация очевидна. И вот она уже в родном селе своего жениха — ее будущий свекор только в затылке почесал, увидев рядом с сыном красавицу горянку. Он-то готовился породниться с местным кулаком, отцом пятерых дочерей, старшая из которых уже ждала сватов.

Акценты на классовую борьбу, на критику церкви — все это в духе времени, но не заслоняет тем не менее реальную психологическую драму.

На структурном уровне «Джальма» — модификация культурного архетипа «кавказского пленника», увенчанная счастливым финалом. Свершившаяся революция отменила, как казалось, конфессионные преграды, а заодно ментальные особенности, внутренние противоречия, сомнения и душевную смуту. «Пролетарии всех стран, совокупляйтесь!»

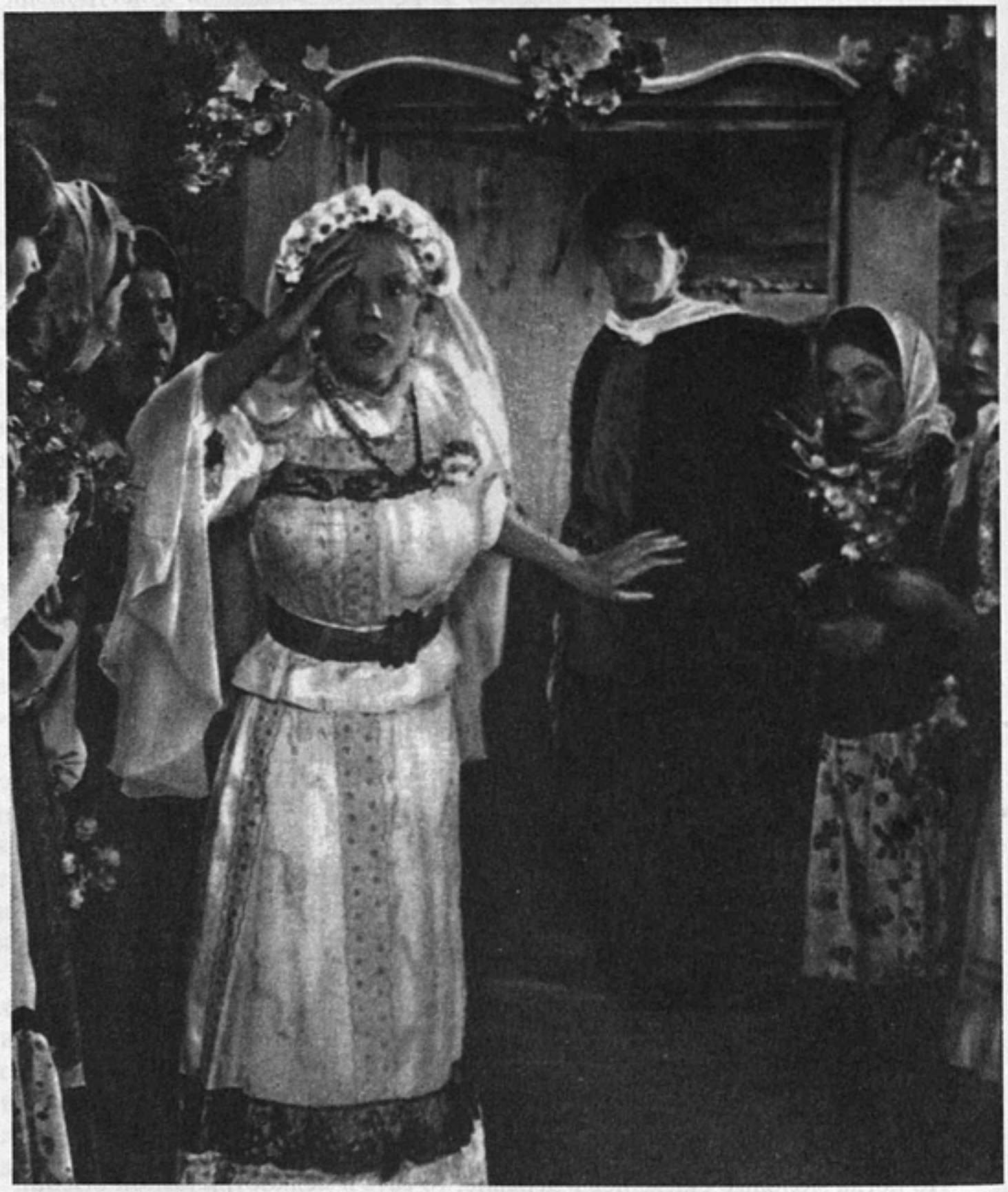
Но когда молодые оказались в деревне, то есть в мелкобуржуазной стихии,

если употреблять расхожую терминологию того времени, на свет божий полезли так называемые предрассудки. А за предрассудками, прежде всего религиозными, классовый интерес, амбиции собственников, не желающих отдавать свое.

«Охвостье старого мира», натурально, мешает институироваться новой жизни, новому порядку вещей и новому свободному человеку, для которого нет ни религиозных, ни национальных преград, ни культурных запретов. Они снимаются классовой моралью. Герой рассказывает односельчанам о своих кавказских впечатлениях: «Такие же бедняки, как мы...» «Да замолчите вы, кулацкое отродье!» — окорачивает молодуха сестер несостоявшейся невесты, когда те сквернословят по адресу Джальмы.

Даже если эта история имела реальные корни в жизни (что сомнительно, ибо даже «освобожденная женщина Востока» вряд ли решилась бы выйти замуж за православного), для нас важнее авторская инспирация: положенный в основу фильма утопический проект, отвага раскрутить ход истории в нужном революции направлении. Во всяком случае, «Джальма» — единственное произведение, где модифицированный сюжет «кавказского пленника» имеет позитивный финал. Украино-советская версия отдает дань авангардистской идее слияния всех со всеми, мечте жить «единым человечьим общежитьем», «без Россий, без Латвий» — так, кажется, срифмовал поэт.

Симптоматично, что в картине, где заняты украинские актеры, чеченку Джальму играет Л.Островская — уж точно не «лицо кавказской национальности». Кино еще оставалось Великим Немым, и точность типажа решала все. Проблема



«Свинарка и пастух», режиссер И.Пырьев

создания вербального образа не стояла пока перед искусством кино. Республиканские студии снимали фильмы на родном языке вплоть до начала 30-х годов. Приход звука для национальных кинематографий оказался событием амбивалентным. В дозвуковом кинематографе была бы невозможна киноопереттa. Но именно музкомедия Ивана Пырьева «Свинарка и пастух», где любовь русской девушки и дагестанского парня разыгрывается на декоративном фоне кавказской экзотики (бурка, папаха, ахалтекинец), открыла новый подход к изображению Кавказа и к кавказской теме в советском кино. Дагестанца сыграл московский актер Владимир Зельдин — это был его кинодебют, а передовую свинарку Марина Ладынина, звезда 30-х годов.

«Мимино», режиссер Г.Данелия

Отныне и на долгие годы Кавказ — замечательная натурная площадка, кладовая экзотики, природной, типажной, фольклорной и т.п.

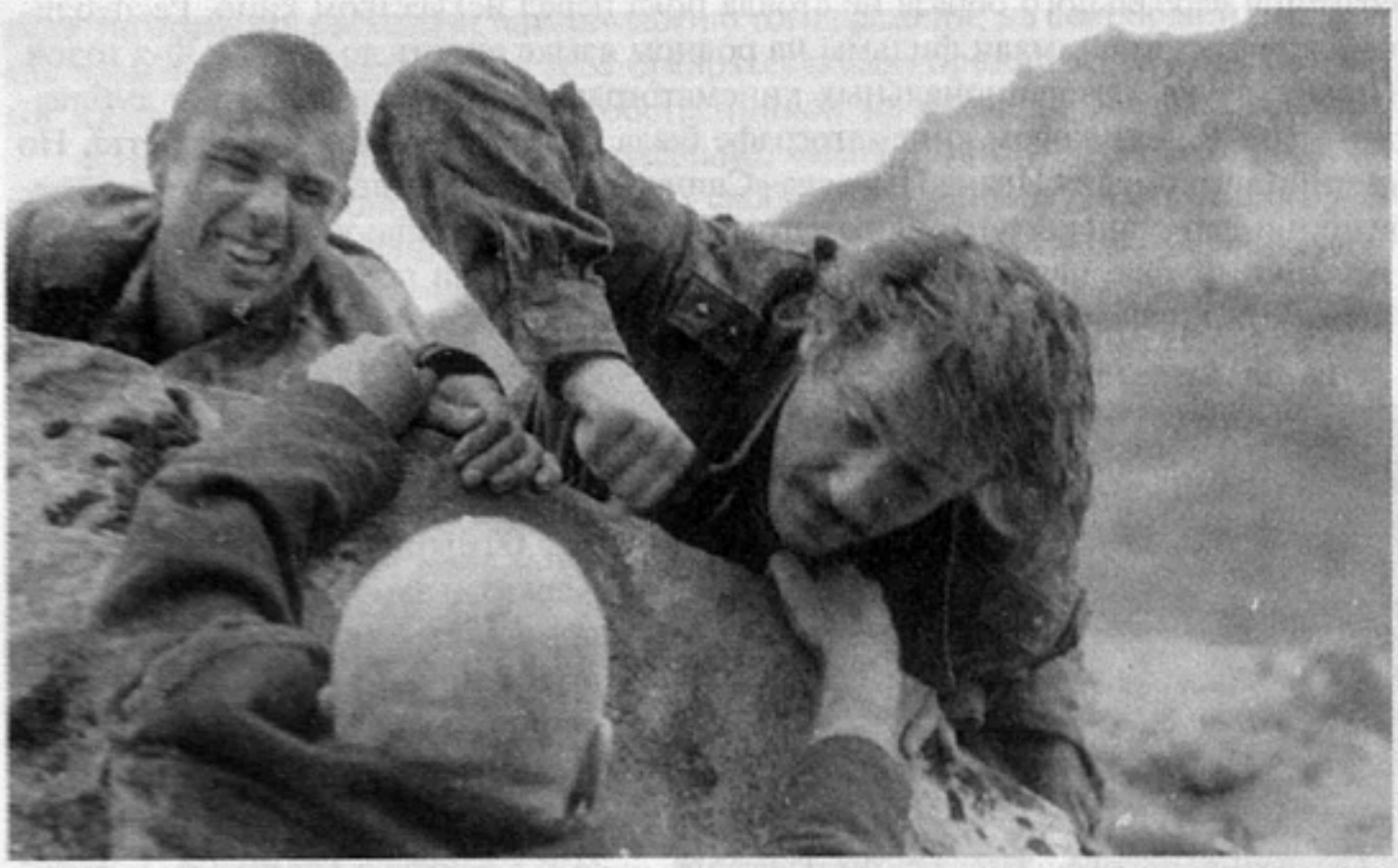
Проблемное кино на национальные темы — сама мысль о таком сделалась крамолой. Г.Данелия запретили снимать «Хаджи-Мурата», хотя он много лет добивался постановки. Зато как мы полюбили Кавказ «московского розлива» в его картинах «Не горюй!», а позже — «Мимино», где грузин Вахтанг Кикабидзе и армянин Фрунзе Мкртчян разыграли идиллию на тему «дружбы народов». И сколько радости было, когда Мимино — Кикабидзе требовал в телефонную трубку: «Ларису Ивановну хачу!»

Последствия подобных запретов мы пожинаем сегодня. Отсутствие национальной темы в ее ре-

«Не горюй!», режиссер Г.Данелия

альных масштабах и параметрах вытеснило ее из сферы ожиданий массовой публики. Когда подобные картины стали появляться (с началом перестройки), они не были востребованы и вызывали скорее недоумение и отталкивание, чем интерес. Как говорил физиолог Иван Павлов: «Если в голове нет идеи, ты не видишь фактов». Нельзя не вспомнить казус с «Временем танцора» Миндадзе и Абдрашитова, где впервые расшифровываются антропологические последствия советской национальной политики. Другой пример — «Холод» Хусейна Эркенова. Снятая в 1991 году и получившая «Хрустальный глобус» за режиссуру на МКФ в Карловых Варах, картина выпала из поля зрения и зрителя, и профессиональной критики. Да, развал проката сделал свое дело, но главная причина общего равнодушия к фильму иная: неготовность реципиента адекватно воспринять авторское послание. «Холод» в лучшем случае встраивался в господствующий в начале 90-х антисталинистский дискурс. Никому, включая, кажется, самого автора, не пришло в голову трактовать картину как антиколониальную. Из-за чего эстетический код «Холода», выпадающий из стереотипов, так и остался шифрограммой.

«Холод» — постмодернистский текст с разорванным фрагментарным нарративом, без следа любимой кантиленной повествовательности и — главное! — без обличительного пафоса. Христианская символика, мусульманская обрядовость и советские реалии формируют экранное пространство. Изобразительный



«Кавказский пленник», режиссер С.Бодров

лейтмотив микеланджеловских фресок Страшного суда задним числом вводит в этот мир абсолютного безбожия понятия «грех» и «возмездие». Но мы не принимаем это на свой счет — ни грех, ни возмездие к нам отношения не имеют. При чем тут мы?

«Кавказский пленник» Сергея Бодрова имел счастливую прокатную судьбу и даже получил оскаровскую номинацию. Замечательный мейнстримовский проект был оценен международной аудиторией, мало что знавшей о чеченском конфликте, а уж об истории кавказских войн, которые вела царская Россия, не знавшей ничего. На мой вкус, эта хорошая картина насквозь литературна. И в этом смысле так же виртуальна, как те образы кавказской войны, которые к 1995 году — времени выхода фильма — сложились в коллективном восприятии. Мало кто оценил важные подробности в обрисовке горцев, почерпнутые сценаристами из прозы Толстого. Например, образ старика, который проникает в русский гарнизон, чтобы убить сына-коллаборациониста. В дивной красоты горных пейзажах, снятых Павлом Лебешевым, Кавказ снова предстает эдакой «вещью в себе», закрытой экзотической страной, живущей по своим адатам.

Да, Дина помогает Жилину выбраться из ямы, но подлинная его спасительница — мать. А Костылин погибает — потому что у него нет матери. И по счету реальности это главная правда картины: не хорошие девушки и не родина с ее военной мощью — только матери спасают сыновей на этой войне.

С точки зрения поэтики римейка более глубокой работой представляется «Блокпост» А.Рогожкина, хотя он никогда не объявлял ее римейком. Только при тщательном анализе понимаешь, что драматургически сценарий наследует «Рубке леса» Толстого, где писатель использует несюжетную структуру фабульно не связанных между собой наблюдений. Но самое интересное, как модифицируется у Рогожкина сюжет «кавказского пленника».

Пленника на самом деле нет. Есть солдат по прозвищу Юрист, которому приглянулась совсем юная чеченка, четырнадцатилетняя Маша. Она торгует своей глухонемой старшей сестрой. Именно поэтому солдаты подпускают эту парочку близко к блокпосту. Всякий раз, когда сестры приходят, Юрист кокетничает с чеченкой Машей, и та отвечает ему взаимностью. Солдат лелеет свои романтические чувства и дарит Маше алый цветок. Но однажды, решив отправиться в засаду и покончить наконец со снайпером, который всех достал, Юрист меняется головным убором с приятелем — привязанный к солдатской каске лисий хвост может демаскировать его на плоскости. Снайпер не заставляет себя долго ждать. Юрист получает свою пулю. Но перед смертью еще успевает увидеть снайпера и удивиться: его Маша — вот кто этот неуловимый убийца! И в тот же миг, едва успев понять, кого она убила, снайперша сама погибает, подрываясь на мине.

«Блокпост»,
режиссер А.Рогожкин

В сюжете «кавказского пленника» Рогожкин оказывается радикальнее самого Толстого. Толстой заменил экзальтированную влюбленность мусульманки и гяура дружбой. Жилин, сидя в яме, лепил для Дины фигурки из глины, она приносила ему еду, а в решающий момент, рискуя многим, притащила длинный шест и помогла выбраться из ямы.

Рогожкин, что называется, закрыл тему. Поставил жирную точку. Любовь русского парня и чеченки невозможна — более того, она наказуема. И наказание это страшное, невыносимое для души. Снайперша целится в других, которых ей не жалко, которые — враги, а попадает в того, в кого влюблена. В огне брода нет, вот ведь в чем дело.

Сюжет закольцовывается, замыкается — из него невозможно вырваться.

Если русские писатели XIX века пытались гуманизировать кавказско-российские отношения, в этом видели свою миссию и возможный психологический выход из тупика войны, то сегодня мы не наблюдаем ничего похожего. И у Бодрова, и у Рогожкина есть мотивы взаимной жестокости и взаимного недоверия между русскими военными и местными жителями. Дружбы у них уж точно не получается. volens nolens приходишь к выводу, что мирных чеченцев не бывает. И военный конфликт, который еще очень долго не удастся погасить, в культурно-историческом плане выглядит как гибельное выпадение в архаику, как погружение в иррациональный мир инстинктивного. История дала обратный ход? Или мы просто никогда не думали в ту сторону?

P.S. Пока гром не грянет, мужик не перекрестится. Похоже, гром грянул 11 сентября. Прозябавшие не у дел арабисты и афганисты, будто резервисты по тревоге, призваны на все телеканалы и в печатные СМИ. Идет ежевечернее толковище о том, какой же ментальностью обладают люди, бросившие чудовищный и изощренный вызов всему остальному миру. И, заметьте, накал страстей держится на высоком градусе. Мы впервые всем миром задумались: а готовы ли мы на этот вызов ответить адекватно? Превосходящая противника боевая мощь не снимает глубинной проблематики противостояния, напротив, обостряет ее, теперь это уже ясно. Видимо, нет иного выхода у христианского и иудейского миров, как — для начала — «понять неправого», уяснить истоки мусульманского экстремизма во всем объеме, включая этноантропологический и конфессиональный. Может быть, наконец-то и мы перестанем вытеснять из коллективного сознания войну в Чечне? И в процессе изучения и думания поймем что-то и про себя, про свою ментальность и свои ценности? Запад мы или все-таки Восток? Азиопа или Евразия? Исчезновение с карты мира советской империи заблокировало целый корпус проблем как раз в тот момент, когда появилась возможность их обсуждать всерьез. То были национальные проблемы, прежде всего. Сегодня они стреляют нам в затылок.

СЛАВОЙ ЖИЖЕК

Добро пожаловать в пустыню Реального!

События 11 сентября вызвали многочисленные отклики в среде отечественных и западных интеллектуалов. Тексты, появляющиеся в печати и во Всемирной паутине, становятся предметом горячего обсуждения. Мы публикуем появившуюся одной из первых статью словенского философа (и американского профессора) Славоя Жижека и комментарий к ней, а также к другим текстам на эту тему петербургского культуролога Дмитрия Голынко-Вольфсона.

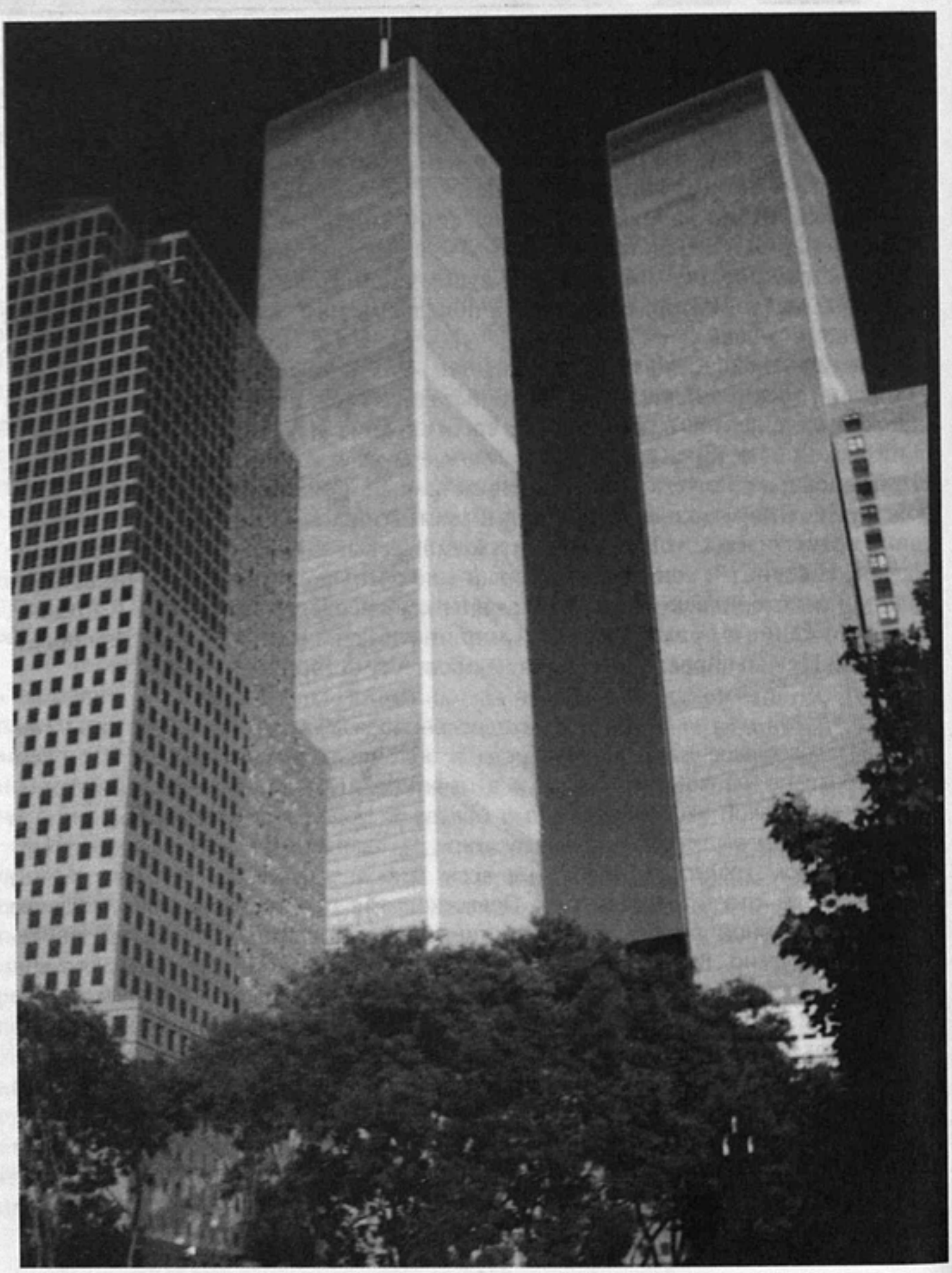


Фото Л.Карахана

Последняя американская параноидная фантазия — это жизнь человека в маленьком идиллическом калифорнийском городке, этаком потребительском рае, человека, который внезапно начинает подозревать, что мир, где он живет, это подделка, спектакль, поставленный, чтобы убедить его, будто он живет в реальном мире, в то время как все окружающие его люди в действительности актеры и статисты в гигантском шоу. Самый недавний пример — «Шоу Трумена» Питера Уира с Джимом Керри, играющим мелкого клерка, который постепенно обнаруживает, что на самом деле он персонаж круглосуточного телевизионного шоу: его родной город — декорация, сооруженная в гигантской студии, за ним неотрывно следят кинокамеры. Среди предшественников этого фильма следует упомянуть «Вывихнутый век» (1959) Филипа Дика, в котором герой, скромно живущий в маленьком идиллическом калифорнийском городке конца 50-х, постепенно обнаруживает, что весь город — подделка, созданная, чтобы доставлять ему удовольствие... Подразумеваемый смысл «Вывихнутого века» и «Шоу Трумена» в том, что поздний капиталистический потребительский калифорнийский рай во всей своей гиперреальности в известной мере *ирреален*, невеществен, лишен инерции материи.

Дело не в том, что Голливуд изображает подобие реальной жизни, лишенной веса и инерции материи, — в позднем капиталистическом потребительском обществе сама «реальная социальная жизнь» некоторым образом приобретает черты постановочной подделки, действующие лица которой ведут себя в повседневности, как актеры и статисты. Кроме того, конечная истина прагматической, лишенной духовности капиталистической вселенной — это дематериализация самой «реальной жизни», ее преображение в призрачное шоу. Кристофер Ишервуд иллюстрирует нереальность американской повседневной жизни на примере номера в мотеле: «Американские мотели нереальны... они преднамеренно спланированы так, чтобы быть нереальными... Европейцы не выносят нас, потому что мы удалились жить среди своих реклам, наподобие отшельников, уединявшихся в пещерах для размышлений». Введенное Петером Слотердайком понятие «сфера» здесь реализуется буквально — как гигантская металлическая сфера, которая охватывает и изолирует целый город. Снятые много лет назад научно-фантастические фильмы «Зардоз» или «Бегство Логана» стали предвестниками сегодняшней постмодернистской ситуации. Предметом фантазии в них служит само общество: изолированная группа, живущая стерильной жизнью в изолированной зоне, жаждет опыта реального материального распада.

Хит братьев Вачовски «Матрица» стал кульминационной точкой логической схемы: материальная реальность, которую все мы переживаем и видим вокруг себя, — это виртуальная реальность, созданная и скоординированная гигантским мегакомпьютером, к которому мы все подключены. Когда герой (его играет Кину Ривз) просыпается в «реальной реальности», то видит пустынный ландшафт с обуглившимися руинами — это все, что осталось от Чикаго после мировой войны. Лидер сопротивления Морфеус произносит ироническое приветствие: «Добро пожаловать в пустыню Реального!» Разве не того же порядка событие произошло в Нью-Йорке 11 сентября? Его жители получили приглашение в «пустыню Реального» — нам, людям, развращенным Голливудом, пейзаж и снимки рушащихся башен не могли не напомнить самые захватывающие кадры больших фильмов катастроф.

Когда мы слышим о том, что теракт оказался совершенно неожиданным шоком, что невообразимое Невозможное случилось, то вспоминается другая характерная катастрофа XX века — крушение «Титаника»: оно тоже было шоком, но для него уже было подготовлено место в идеологическом воображении, поскольку «Титаник» был символом могущества индустриальной цивилизации XIX века. Но ведь такая же подготовка предшествовала и нынешним терактам? Не только массмедиа все время бомбардировали нас разговорами об угрозе терроризма; эта угроза была также со страстью исследована — достаточно вспомнить ряд фильмов, начиная с «Побега из Нью-Йорка» и кончая «Днем независимости». То немыслимое, что произошло, предварительно успело стать объектом фантазии: Америка получила то, о чем фантазировала, и это оказалось величайшей неожиданностью.

Сейчас, когда мы имеем дело с грубой реальностью катастрофы, ясно, что у нас в мозгу должны существовать идеологические и иллюзорные системы координат, определяющие ее восприятие. Если в разрушении башен Всемирного торгового центра есть какая-либо символика, то она связана не с архаичным понятием «центр финансового капитализма», а с тем, что башни-близнецы находились в центре *виртуального* капитализма, финансовых спекуляций, не связанных со сферой материального производства. Разрушительное воздействие терактов может быть объяснено только на фоне границы, отделяющей сегодня компьютерный первый мир от третьего мира «пустыни Реального». Это понимание того, что мы живем в изолированной искусственной вселенной, порождающей мысль о какой-то зловещей силе, беспрестанно угрожающей нам полным разрушением.

Разве Усама бен Ладен, подозреваемый вдохновитель теракта, не является реальным двойником Эрнста Ставро Блофелда, главного преступника в фильмах о Джеймсе Бонде, замышляющего погубить весь мир? Достаточно вспомнить эпизод, в котором Джеймс Бонд проникает в тайные владения этого преступника, где идет активная деятельность (очистка и упаковка наркотиков, сооружение ракеты, которая должна разрушить Нью-Йорк и т.д.). Главный преступник, поймав Бонда, обычно устраивает ему экскурсию по своему нелегальному заводу — и разве здесь Голливуд не подошел ближе всего к горделивому показу заводского производства в традициях социалистического реализма? А задача бондовского вторжения состоит, разумеется, в том, чтобы устроить взрыв этого завода, с языками пламени и снопами искр, возвращая нас в мир с «исчезнувшим рабочим классом». Разве во взрывах башен ВТЦ это насилие, направленное против внешней угрозы, не обернулось против нас самих?

Безопасная «сфера», в которой жили американцы, находится под угрозой со стороны разрушителей-террористов, жестоких, готовых к самопожертвованию и притом трусливых, коварных и умных, но в то же время примитивных варваров. Сталкиваясь с таким внешним злом, мы должны набраться храбрости и принять урок Гегеля: увидеть здесь нашу овнешневленную собственную сущность. Последние пять столетий процветание (относительное) и мир на «цивилизованном» Западе были куплены ценой экспорта безжалостного насилия и разрушений вовне, примером чему стали и долгая история завоевания Америки, и бойня в Конго. Как ни жестоко и равнодушно это может прозвучать, мы должны, причем сейчас более чем когда бы то ни было, иметь в виду, что подлинный эффект этих терактов в большей мере символичен, чем реален. США просто ощутили вкус того, что происходит ежедневно во всем мире от Сараево до Грозного, от Руанды и Конго до Сьерра-Леоне. Если добавить к ситуации в Нью-Йорке выстрелы снайперов и групповые изнасилования, то можно получить представление о том, что творилось в Сараево десять лет назад.

Когда мы наблюдали на телевизионном экране, как рушатся башни ВТЦ, стало возможным ощутить фальшь телевизионных reality shows: даже если это шоу «всерьез», люди делают вид, что просто играют самих себя. Стандартная оговорка о непреднамеренном характере совпадений («действующие герои вымышлены, любое сходство с реальными людьми случайно») подходит также и для участников реальной «мыльной оперы»: мы видим придуманных героев, даже если они в действительности играют самих себя. Разумеется, «возвращение к Реальному» может сопровождаться различными отклонениями: правые комментаторы, наподобие Джорджа Уилла, возвещают конец американского «отдыха от истории» под воздействием реальности, разрушившей уединенную башню либеральной терпимости и культурологического изучения внутренней смысловой структуры текста. Теперь мы вынуждены ответить ударом на удар, иметь дело с реальными врагами в реальном мире... Однако *кому* нанести ответный удар? Каков бы ни был ответ, он никогда не поразит *верную* цель, не принесет полного удовлетворения. Бросается в глаза смехотворность атаки Америки на Афганистан: если самая могущественная страна в мире уничтожит одну из самых бедных, где крестьянин с трудом ухитряется выживать на бесплодной земле, разве это не будет убедительнейшим проявлением ее бессилия?

Удивление среднего американца: «Как возможно такое безразличие смертников к собственной жизни?» — свидетельствует о том, что к этому случаю применимо понятие «война цивилизаций».

Разве само это удивление недостаточно печальный факт, свидетельствующий о том, что для нас, стран первого мира, все сложнее и сложнее даже представить себе национальное или общемировое Дело, ради которого человек готов отдать жизнь? Когда после теракта даже министр иностранных дел талибов сказал, что он «чувствует боль» американских детей, он тем самым подтвердил господствующую идеологическую роль этой фирменной фразы Билла Клинтона. Кроме того, представление об Америке как о зоне безопасности иллюзорно: когда житель Нью-Йорка говорит, как после теракта больше нельзя чувствовать себя в безопасности на улицах города, ирония в том, что уже задолго до теракта улицы Нью-Йорка — и это хорошо известно — были опасны, там можно было подвергнуться нападению или быть ограбленным. Теракты привнесли новое ощущение единства, свидетельством чему может служить сцена, когда молодые афроамериканцы помогают старому еврею перейти через улицу, сцена, которую несколько дней назад невозможно было вообразить.

Сейчас, после теракта, мы переживаем уникальный период между травматическим событием и его символическим воздействием, как в период между получением раны и моментом ощущения боли. Пока неясно, какое символическое изображение будут получать эти события, каково будет их символическое воздействие, какие действия они будут призваны оправдать. Даже сейчас, в эти моменты предельного напряжения, эта связь не обязательна, а случайна. Появились уже первые дурные предзнаменования; на следующий день после терактов я получил сообщение из журнала, который был готов опубликовать мою довольно большую статью о Ленине, о том, что в редакции решено отложить публикацию, не печатать текст о Ленине сразу после теракта. Разве это не указывает на повторение зловещих идеологических формулировок?

Мы еще не представляем себе последствий, которые это событие будет иметь в экономике, идеологии, политике, ведении войн, но несомненно одно: Соединенные Штаты, которые до сих пор осознавали себя как остров, свободный от такого рода насилия, наблюдали за подобными событиями только с безопасной дистанции телевизионного экрана, теперь непосредственно столкнулись с насилием. Поэтому альтернатива такова: или американцы и дальше будут укреплять свою «сферу», или же рискнут выйти за ее пределы. Будет ли Америка настаивать: «Почему это должно было произойти с нами? Такое *здесь* не случается!», — что приведет к нарастанию агрессивности по отношению к несущему угрозу внешнему миру, короче говоря, к параноидальным реакциям. Или Америка наконец рискнет выйти за призрачную завесу, отделяющую ее от остального мира, признает свое прибытие в мир Реального и сделает давно напрашивающийся вывод: «Это не должно случаться *здесь*, это не должно случаться *нигде*!» Американский «отдых от истории» был фальшивым: мир в этой стране был куплен ценой катастроф, происходящих за ее пределами. Именно в этом и состоит истинный урок катастрофы: единственная гарантия избежать повторения *здесь* — не допустить, чтобы что-либо подобное случалось *где бы то ни было вообще*.

Перевод с английского Валентины Кулагиной-Ярцевой

ДМИТРИЙ ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОН

Террор символической растерянности

Событие, претендующее сделаться аббревиатурой наисовременнейшей истории — террористическая атака на Нью-Йорк и коллапс башен-близнецов Всемирного торгового центра, — будто намеренно не предлагает какие-либо интерпретационные коды, чтобы разъяснить многогранный ребус — «что же все-таки случилось в тот день?» (словно это событие было спрограммировано теоретиками Франкфуртской школы для доказательства «негативной диалектики», убывания, распада исторической связности). Так называемое «время конца» (безмерно растянутый апокалипсис, редуцирующий реальность, согласно Жану Бодрийару, к электронно-виртуальной консоли) давно уже было взято на оптический прицел левомарксистским философским дискурсом от Вальтера Беньямина до Джорджо Агамбена, стало излюбленным объектом критики. Но именно 11 сентября (по американскому стандарту будем называть это событие 911 — телефон службы спасения) оно претворилось в безапелляционную, транслированную по CNN, реальность. Материализованный апокалипсис неоднократно проектировался в голливудских постановках, типа «Терминатор» Джеймса Кэмерона, «Странные дни» Кэтрин Бигеллоу, «День независимости» Ролана Эммериха, «Шоу Трумена» Питера Уира, «Президентский самолет» Вольфганга Петерсена, «Марс атакует!» Тима Бёртона и множестве иных. Неизменно Голливуд тыкал пальцем в конкретных, осязаемых инспираторов, главарей и подельщиков «мирового заговора», будь это конспиративная телекратическая элита, аниматорно-луна-парковые полчища инопланетян, засекреченная террористическая сеть или предмилленаристская полицейская диктатура.

Касательно катастрофы 911 и зачинщиков, и несущих ответственность, и причастных определить более чем затруднительно. Также неизвестно, с каким культурно-аналитическим аппаратом подходить к этому событию. Кажется, к нему равно неприложимы и культивирующая экстатический трагифарс теория трансгрессии Батая, и бахтинская коллективная эпифания «смерти-карнавала», как неуместна любая иная, руководимая постмодернистским текстоцентризмом, трактовка этого события. Вполне симптоматична публичная обструкция Карлу Хайнцу Штокгаузену, углядевшему в нью-йоркской катастрофе образцовый креативный акт современного искусства и тем еще раз продемонстрировавшему вассальную зависимость постмодерной (анти)морали от кантианского критерия искусства как «бесцельной целесообразности». Если сбросить со счетов маргинальные и нарциссические эскапады, подобные вышеупомянутой, то число печатных и сетевых, вменяемых, аналитических и реквиемных высказываний о многоуровневых обертонах 911 уже сейчас грозит укомплектовать не один массивный гроссбух. Учитывая интердисциплинарную разноголосицу этих откликов, я бы предпочел укрупненным планом выделить и акцентировать локальную проблему: насколько обостренно, молниеносно и собранно отреагировала на это событие нынешняя интеллектуальная рефлексия.

Не только буклетно-тиражированная, магнетизирующая постиндустриаль-

ным имперским глянцем панорама Нью-Йорка обратилась в руинированное пепелище. Не только ценностно-нормативные механизмы мировой биржи подмяты рикошетным ударом. Аккумулятивная взрывная волна нью-йоркской трагедии поставила под угрозу обвала и современный интеллектуальный подиум. Под уже давно напрашивающимся и неразрешимым вопросом оказались институциональные обоснования его правомочности, автоматизированные технологии успеха, гуттаперчевая система рейтингов и котировок, комфортная, индифферентная к внешнему неблагополучию атмосфера кампуса и спонсируемый фондовыми вливаниями карьеристский интерес к гендерным или колониальным тематикам, расположенным в топовом шорт-листе культурной моды. Конечно, предлагаемая здесь карикатурно-скетчевая оптика сознательно утрирована, но именно все более набирающая оборот регрессивная и стагнационная аура интеллектуального подиума позволила ему после 911 осознать свою несоразмерность масштабам реальной катастрофы. Современный интеллектуализм столкнулся с неотложной задачей изобрести себе не очередное высокооплачиваемое алиби, а быстродействующий критико-аналитический инструментарий, адекватный измененной «палитре» современности, предполагающей теперь больше энигматичных вопросов, чем эвристичных ответов. Попытки запеленговать и прозондировать эти вопросы-ответы могли бы уберечь интеллектуальную рефлексию от демона тотальной растерянности.

Снова, после помпезных и доказательных похорон постмодернизма в 90-е, инициированных его отцами-учредителями, паразитарными эпигонами и резонерскими Фомами неверующими (типа Сокала и Брикмона с громящим постструктурализм «Изящным вздором»), после их эрудированного dance macabre в его университетско-библиотечных мавзолеях, трагедия 911 очевидно актуализировала вопрос о его культурном статусе. Являлся ли постмодернизм прагматичной эстетико-познавательной категорией, манипулятивным фантомом или орудием властных претензий гессевской касты интеллектуалов? Филогенетический каркас постмодернизма снова представляется гордиевым узлом интеллектуальных пикировок. До разрушительной работы «Боингов» внутренних авиалиний Всемирный торговый центр почитался за эмблематичный вымпел постмодернизма образца 73-го года с его амбициозным стремлением к смешению этнокультурных стилей, поточной гонке ультратехнологичных средств производства и несколько унифицированному изобилию промышленно-идеологических продуктов. Подобная утопия предполагала неусыпный и безраздельный контроль за дигитальными потоками виртуального капитала и центрированное управление законами и моделями глобализованного рынка.

Новый ландшафт постиндустриального капитализма без увенчивающих его башен-близнецов навязывает подозрение, не высился ли Торговый центр, в первую очередь, триумфальной аллегорией модернистской утопии (или «практопии» в терминологии «Третьей волны» Элвина Тоффлера), безусловно мутированной и очищенной от авангардно-тоталитарных «бесов» сверхчеловеческого демиургизма. Вспомним, что археографы и топографы Нового времени (например, Хабермас, Лиотар, Фуко, Велш и другие) сводили понятие «модернистской утопии» (особенно ее авангардного извода) именно к эскалации необузданных претензий на полновластное вмешательство человека в социальный и космический порядок вплоть до его радикальной переделки, не этот ли мегаломанский тип утопии был «сцементирован» в стеклобетонную цитадель Торгового центра? Наделяется ли постмодернизм «визитной карточкой» самостоятельного экзистенциально-идеологического проекта или в культурной субординации приравнивается к терминальному, итоговому апофеозу модернистской утопии — вопрос спорный. И разрушение ВТЦ свидетельствует, что сейчас, а не в 50—60-е, стартовые для постмодерна, намечается финалистский и, возможно, сулящий многие инновации разлом господствующей социокультурной (используем здесь навязшее, истертое, но концептуально точное понятие) парадигмы.

Если в проекте либидинальной экономики Ж.-Ф. Лиотара постмодернизм расшифровывается как «парадокс предшествующего будущего» (post-modo) — то есть инкапсуляция фрагментов и аватар будущего в прошлое-настоящее, — фиаско постмодерна, ознаменованное крушением ВТЦ, означает отброс западной

авантюрно-преобразовательной модели цивилизации в пролонгированное вчера, в бесконечно длящийся прошедший день, «День сурка», если припомнить в чем-то пророческий фильм Рэмиса. Тогда приоритеты сиюминутной пассионарности и исторической расторопности достаются ретро-консервативной фундаменталистской модели — исповедуй ее исламисты или внутренние ренегаты, — и едва ли действенными противоядиями окажутся надрывные призывы американских властных инстанций тратить столько же денежных средств и сбережений, сколько и до катастрофы, или ковровые бомбежки Афганистана, ведь ресурсы исторического (даже если оно отрицает себя, подобно постмодерну) ограничены герменевтическим и, главное, финансово-экономическим кругом.

«Сломанный хребет постмодернистского века» (прибегая к мандельштамовской метафорике) моментально отозвался изменением параметров социальной вирулентности. Комфорт и фешенебельность западного общества взламываются изнутри всепроницающей вирулентностью, диктующей, по мнению Бодрийара, его уязвимость и непреодолимую беззащитность. Терроризм, СПИД, наркотики и высокотехнологичные, электронно-компьютерные вирусы, подобно бактериологическому оружию, внедряются в якобы стабильный резистентный социум, превращаясь во вредоносные «прозрачные протезы» («Прозрачность зла»). Тем самым они подвергают эрозии, порче и осквернению оповещающий о неблагополучии «дисплей» социальности, способствуя повышению его символического «иммунного дефицита». В опубликованном немедленно после трагедии в сетевом журнале «CTheory» эссе о вирусологии терроризма соредакторы ревью Артур и Мэрилуиз Кроукер, полемизируя с Бодрийаром, отслеживают, как разъедающая ткань социального организма вирусная среда отдается на откуп не высоким, а «низким», «непродвинутым» технологиям. Тому подтверждение — торжество «низких» технологий почтовых пересылок в качестве беспрецедентно неконтролируемого средства «бомбардировки» госучреждений конвертами с зараженным белым порошком.

Катастрофа 911 сигнализировала о ненадуманном кризисе постмодернистской модели (перед этим частично ее реабилитировав), внесла при этом изряд-

ные коррективы в затеянную философским психоанализом распрю-конфронтацию Реального и Символического (именно эти два яруса-регистра картографированного Жаком Лаканом психического аппарата оказались утрированно задеты и травмированы в результате террористической атаки 911, имитирующей неразгадываемую шараду). Для западного социума, опекающего свой монолитный символический порядок и радеющего о стерильном филистерском «лайф-стайле», Реальное выродилось в изжитое, вытесненное, редуцированное и тем не менее агрессивно-неподотчетное отсутствие и зияние.

Если обратиться к постлакановской теории Славоя Жижека, Реальное предстает вкраплением в символическое пространство монструозного, нерегулируемого Чужого (конвульсивную, изничтожающую психосоматику Чужого Жижек заимствует из гротескно-иррациональной фантасмагории Ридли Скотта и трех последующих сиквелов от Джеймса Кэмерона до Жан-Пьера Жене). Чтобы неизбежные и непредвидимые вторжения Реального (Чужого) не разблокировали полностью всю геральдику, стандартизацию и позументы Символического, то есть фундаментальные «котурны» современного социума, гуру психоанализа разработали стратегии его обуздания и подавления с помощью воображаемых «точек пристежки», обретаемых либо в психотерапевтических речевых практиках (Лакан), либо в цинично-волюнтаристском социальном консенсусе (Петер Слотердайк, Жижек). В программном комментарии Жижека по поводу террористической вылазки «Добро пожаловать в пустыню Реального!» (несколько щеголяющем формальными теоретическими пируэтами, но, как всегда, рафинированно-блестящем в плюсовании массового и элитарного, индукционного и профетического) констатируется ужасающая интервенция Реального (в виде четырех угнанных «Боингов» и тысяч ни в чем не повинных жертв), стремящаяся мгновенно демонтировать капиталистический пантеон Символического. В прочтении Жижека это Реальное не проходит по ведомству психоанализа и не причисляется к сновидческо-психоделическому токсикозу; напротив, это вещественное, смрадное, голодранное Реальное третьего мира, от коего отгородились непроницаемым «жидкокристаллическим занавесом» и задаб-

ривающими подачками гуманитарной помощи обеспеченные обитатели мира первого.

Коррумпированность западного социума подслеповатым самоуспокоением, политикой игнорирования внешнего и нежеланием замечать чуждое Жижек саркастично иллюстрирует при помощи показательного эпизода из нашумевшей «Матрицы» братьев Вачовски. Морфеус, проводя для инициируемого супергероя Нео экскурсию по иллюзорным рубежам матрицы, приоткрывает перед ним «истинные» контуры Реальности, демонстрируя обезображенный и покореженный пейзаж Чикаго после глобальной катастрофы, оставившей на камнях не камни, а полипообразные бурые наросты. Посвящение в Реальное сопровождается издевательско-бурлескной фразой «Добро пожаловать в пустыню Реального!» — именно в это турбулентное ничто и пожаловал постиндустриальный социум, согласно вердикту Жижека, в момент оседания и падения двух харизматичных скайскрейперов.

Что могло бы сойти за провидческий и достоверный прогноз в первые дни истерики и дезориентации после катастрофы, когда арабские погромы и ужесточение цензурного надзора грозили превратить в идеологические погремушки и бутафорскую ветошь прославленный, всемирно разрекламированный реквизит победившего плюрализма и неолиберальной патетики. Этого не произошло — уже через несколько дней после 911 вместо испепеляющего наступления Реального перевес в социальной режиссуре снова был на стороне Символического, причем само падение Торгового центра было приравнено к переродившему нацию, сплачивающему символическому катаклизму. Безусловно, пока преждевременно, и все же заманчиво, выдвинуть гипотезу о предстоящей формовке и экспансии *посткатастрофичного сознания*. Оно герметично отгорожено симво-

лическим защитным экраном и тем вытесняет Реальное, зону мерцания идеологии, за пределы социального поля и элиминирует его следы, посему подобное сознание выступает заложником и транслятором *террора Символического*, предполагающего сбрасывание реальности со всех экзистенциальных счетов.

Масштабы этого террора достигли глобального размаха, когда в момент 911 все граждане «глобальной деревни» (термин Маршалла Мак-Люэна) — то есть территории, опутанной и проницаемой телекоммуникационными сетями, — оказались загнаны в интерьер, или помещены на интерфейс, гигантского риэлити-шоу, развернутого до планетарных размеров. Ведь в минуты, когда проседали и распадались нью-йоркские небоскребы, каждый прикованный к телемонитору вуайер ожидал, что в режиме реального времени очередной непредсказуемый «Боинг» обрушится на его не дистанцированное от очага катастрофы местоположение, будь это банковский небоскреб, постсоциалистический спальный район или туземная лачуга. Желчная критика и разносная демонизация риэлити-шоу, производимая Бодрийаром в недавних книгах и статьях в газете «Либерасьон», мотивирована практикуемым в шоу подавлением интимно-приватной индивидуальной реальности и переподчинением ее, во-первых, хитроумным логико-алеаторным уловкам соблазна, во-вторых, террору Символического, вменяющему конвенции паноптической обозримости. Теперь этот террор экстраполировал риэлити-шоу до накрывшего весь видеократический мир «геодезического купола».

Постепенное разрастание 911 до крупномасштабного символического инцидента, затронувшего все рычаги, приводы и соединения социальной машинерии, позволяет произвести его атрибуцию, используя «метафизику События-Истины». Этот историософский концепт изобретен одним из лидеров постделё-

зовской «философии события» Аленом Бадье в его работе 1988 года «Бытие и событие». Бадье отталкивается от фрагментирующих и атомизирующих историческую ткань тезисов Беньямина «О понятии истории», где революционные метасобытия предстают реверсивными синкопами и разрывами в устремленной вперед исторической последовательности. Второй стимулятор теории Бадье, также подвергающий ревизии генетическую иллюзию историзма — археология исторического знания Мишеля Фуко, где утверждается состоящая из лакун и выемок фактура исторического опыта и, следовательно, дисконтинуальность любой, линейной или цикличной, модели исторической эволюции. В книге Бадье импульсом и стартовым толчком для самообнаружения События-Истины служат не интервал или пауза в причинно-следственной цепочке, а радикальный разрыв с предшествующей традицией, то есть мгновенная инверсия векторов исторического процесса. Под «дирижерством» События-Истины «локомотив истории» нежданно переводится на рельсы, чья длина и направленность заранее не верифицированы, и расчислить траектории дальнейших исторических виражей едва ли возьмутся какие-либо телеологические приборы и датчики. Помимо эффекта спонтанности и стихийности, Событие-Истина, согласно Бадье, маркировано иным признаком: оно конфигурировано из ранее нереализованных, оставшихся потенциальными, но сверхзначимых, претендующих на гегемонию инвариантов данного события, его черновых предтеч-двойников. Бадье настаивает на бдительной сортировке подлинных Событий-Истин от их мастерских мнимых дубликатов. Октябрьская революция причисляется им к разряду всамделишных Событий-Истин, поскольку она разрастается непреодолимой трещиной в историко-политическом «теле» российской государственности, деля его на автономные социально-идеологические инкарнации. Зато нацистский переворот объявляется одной из иллюзорно-обманчивых копий События-Истины, будучи реваншистским взысканием гетеанского протофеномена европейской мистико-теургической воли к познанию. Столь обстоятельная фокусировка на теории Бадье представляется здесь уместной, поскольку разрушение Торгового центра видится мне кандидатом на «пьедестал» именно неподдельных Событий-Истин (подробное доказательство и аргументирование этой гипотезы требует не только объемного фактографического запаса, но и значимого временно́го промежутка).

На мельницу подобного отождествления льют воду и присущий 911 фактор ошеломляющей непредсказуемости, и шоковый эффект «грома-среди-ясного-неба», и туманные, если не нулевые, перспективы докопаться до сердцевины происшедшего, вычислить заказчиков или исполнителей, и пьянящее осознание, что транснациональная история катапультирована на новую, неисхоженную и непросчитываемую орбиту, причем будоражащая специфика новизны этой орбиты остается «в тени завтрашней ночи», если перефразировать Хейзингу. Какие из потенциальных, гипотетических, ранее не пропущенных селекторами исторической цензуры, но органично главнокомандующие причины и происшествия сошлись в этом Событии-Истине — предмет будущих социопсихических и политологических сканирований. Была ли это психотическая боязнь всем обеспеченного и охраняемого западного сознания оказаться заживо погребенным под негаданно рухнувшим, подчинившим виртуальное и оттого безмерно тяжеловесным «колоссом» капиталистического просперити? Или осадок вины от нескрываемой тяги Запада к культурному патернализму, перекачке умов и протекционистскому обиранию «малых сих», наскоро задрапированному в «синтетику» политкорректного либерализма? Тут найдется над чем поразмышлять и что картографировать пристальному историку, руководствуйся он методом политических метафор Нового Историзма или выступай в амплуа скрупулезного «следопыта»-архиватора лигитимностей и аномалий социального контекста по рецептам представителя школы «микроистории» Карло Гинзбурга. Тем более что факты, дешифрующие Событие-Истину, не проясняются, скорее наоборот, сводятся к недекодируемым криптограммам.

«Инфраструктура» События-Истины представляет собой некую выемку в исторической хронологии, внеисторичное пустое место, tabula rasa, и логико-прагматический подход, пускаясь в разыскания по поводу его мотиваций и результативности, неизменно натыкается на громоздящиеся нонсенсы, алогизмы, аберрации или на сфабрикованные неведомо кем обманчивые иллюзиони-

стские клоны этого события. Так дознание — кто и зачем захватил «Боинги»? кто ведал навигационной картой всей операции? кому выгодна эта чудовищная «бойня № 911»? — обречено довольствоваться невосполнимым пробелом информативного «арсенала», если, конечно, не учитывать чуть-чуть диснейлендовские и эмтивишные муляжи виновников, типа японской «Красной армии», нефтяного лобби или арабского джихада, поставленные для разрядки национальной взвинченности спецами идеологической пропаганды. Здесь выигрышной и обоснованной, хотя и буффонадно-нелепой, начинает выглядеть версия, вычитываемая из правомерно отложенного к показу в США фильма Доминика Сены «Пароль «Рыба-меч», где инициатором террористического бесчинства выступает сверхсекретная и всесильная антитеррористическая бригада под покровительством государственных чиновников высшего звена. Эта организация, предводимая комиксовым «архангелом мщения» в исполнении Джона Траволты, виртуозно инсценирует теракты в американских городах, истово заботясь и радея о всеамериканском процветании, благополучии и укреплении либерально-плюралистических ценностей. Ратуя, чтобы обнаглевшие и нередко безнаказанные террористы из третьего мира получили по заслугам не по принципу «око за око», а в десятикратной прогрессии, они пускают ФБР и прочие спецслужбы по умело заметанным ложным следам. И сколько ложных следов «утрамбовано» в причинно-следственном шлейфе 911?

О макете современного события-вещи в виде пустотного «черного ящика» свидетельствует остроумное наблюдение Жижека — «модернистская вещь крутится вокруг пустоты, постмодернистская сама ею является», — и в качестве иллюстрационного фона им привлекается эпистемиологический опыт классического Голливуда, в частности, шпионский детектив Хичкока «К северу через северо-запад». В этой «комедии обманок» все сюжетные перипетии закручены вокруг фигуры неуловимого супершпиона, настойчиво разыскиваемого враждующими и соперничающими агентурными сетями, но реально не существующего, выдуманного одной из контрразведок. Его имя, подобно нереферентному ярлыку или тавро, клеймящему пустоту, по ошибке приписывается центральному персонажу, отчего на того и обрушивается каскад недоразумений, злоключений и авантюрных кульбитов. Не менее красноречивым примером обнуления События выглядит разрастающийся в притчу о бретерской взаимовыручке боевик Джона Франкенхеймера «Ронин»: команда наемных киллеров во главе с двумя закоренелыми профи (Роберт де Ниро и Жан Рено) втянута в головокружительную интригу ежесекундного, в кровавой эйфории, перехвата таинственного металлического кейса, объекта желания и ничем не брезгующих домогательств ирландских террористов, русской мафии и неведомой третьей силы. Свербящий «квест» (запрос), периодически затрагиваемый героем Де Ниро: «Что в кейсе?», так и остается неразгаданным персонажами и табуированным для зрителя темным местом. Иной образец кромешной негативности современного события — «забавные игры» ухоженных аккуратненьких тинэйджеров из одноименного фильма Михаэля Ханеке, от нечего делать физически изничтожающих буржуазные семьи, но не вкладывающих в свои макабрические эксперименты ни экстаза, ни маскарада, ни влечения к смерти, ни удовольствия, ни наслаждения, ни иных обычных двигателей «феноменологии события». Трагедия 911 — пусть эта аналогия не покажется травестийной натяжкой — может быть уподоблена маскирующему свое содержимое кейсу из «Ронина», то есть событию без видимого и постигаемого смыслового корпуса, событию без отчетливого месседжа, тем самым дискредитирующему и позднекапиталистическую власть медиа (следуя афористичному уравниванию Мак-Люэна — «медиа есть месседж»).

Падение ВТЦ как аналог События-Истины камуфлирует пустоту уже не Реального, а его символического прикрытия и обшивки, в результате чего оно неразрешимо заостряет вопрос «что происходит?», делая его более проблематичным, чем футурологическое загадывание «что предстоит?». Дефицит устойчивости и релакса в настоящем и не нахождение социальных «транквилизаторов» в будущем (разговор здесь, в основном, о культурных коннотациях 911) провоцирует наблюдаемый сейчас или ожидаемый в недалеком завтра террор символической растерянности. Или террор символической потерянности, иными словами.

Майкл Найман
Фото А.Забрина

МАЙКЛ НАЙМАН:

«Музыка — она с другой планеты»

— Для начала давайте послушаем несколько музыкальных фрагментов. Я не скажу пока, что это такое. Они звучат в самом начале фильма.

— Это ваша музыка из фильма Нила Джордана «Конец романа». Позаимствована ли главная музыкальная тема у Бернстайна или напрямую у Бетховена? Ведь Бернстайн в «Вестсайдской истории» явно использовал бетховенские фразы, не знаю, осознанно или нет...

— Когда я сочиняю, я всегда прекрасно знаю, на что опираюсь. Если уж я и позаимствовал тему у кого-то, то это был Бетховен, поскольку он не попадает под закон о копирайте. Мы с Бернстайном использовали один и тот же источник. Дело в том, что когда пишешь тональную музыку и берешь знакомую последовательность аккордов, сама собой возникает и мелодия. Иногда сознательно пытаешься сделать что-то новое, а иногда предоставляешь мыслям течь по воле волн.

Сегодня вечером мне хочется быть провокатором. Моя цель — развенчать звуковую дорожку, представить вам тот вариант, который я на самом деле написал для фильма. Звуковая дорожка к «Концу романа» писалась в три этапа. Сначала Нил Джордан и звукорежиссер Майкл Коннор предложили мне посмотреть фильм вообще без условной, временной музыки, которую обычно подкладывают, — чтобы ничто не отвлекало моего внимания. А накануне вечером я впервые посмотрел «Мальчик-мясник». И вот я подумал: почему, собственно, Нил предложил мне писать музыку не для «Мясника», а для «Конца романа» — спокойной ленты о 40-х годах? Во временной партитуре, которую они мне потом продемонстрировали, была туманная шведская музыка, две медленные части из Малера, из Третьей и Девятой симфоний, и очень мрачная музыка Гии Канчели. Хорошо, решил я, Нил хочет мрачную музыку. Я отправился домой и, должен признаться, ничего мрачного не написал. Я в то время работал над одной танцевальной мелодией для фортепиано. Я сыграл ее и сказал себе: простите, танцоры, придется вам довольствоваться чем-то иным, потому что эта мелодия очень уж подходит для «Конца романа». Она послужила основой для целой серии вариаций, которые звучали в оригинальном варианте саундтрека «Конца романа». Когда Нил поинтересовался моим мнением о той «рабочей» версии музыки, я сказал, что музыка замечательная, просто фантастическая, что она придает фильму мрачную, католическую, самобичующую окраску. Вот только в ней нет никакого намека на секс, на любовь. «Да, да, — согласился Нил. — Это интересное замечание, Майкл». Я отправился домой и продолжил сочинять под Канчели. Писал музыку для мрачных сцен фильма. Я до сих пор помню лист нотной бумаги, на котором бегло набросал дом, вокруг него — прямоугольник, и написал: «Любовная тема». Позже я рассказал об этом Нилу,

---

Беседа-лекция композитора Майкла Наймана в Лондонской школе звука продолжает серию материалов, любезно предоставленных нам куратором этих ежегодных международных мастер-классов Ларри Сайдером.

спросил, не пострадает ли музыкальная концепция его фильма, если я напишу нечто простое, чувственное. Первоначально этот «любовный» фрагмент должен был использоваться два раза: в самой картине и на финальных титрах.

Нил мою музыку принял, одобрил, она была синхронизирована с фильмом, и в таком виде картина демонстрировалась на предварительных просмотрах. Кто-то обратил внимание Джордана на то, что это, вообще-то, должна быть любовная история, но где же любовь? Где чувствительность? Здесь только ненависть, бесплодная пустыня, горечь, обида. Я полагаю, Нил понял, что в смонтированном фильме ему не удалось достаточно ясно выразить, что герои, которых сыграли Рейф Файнз и Джулианна Мур, были любовниками, и таким образом обозначить тему фильма. И тогда он просто взял мою партитуру и использовал ее как сырье: методом почти случайного отбора выделил фрагменты, отвечающие его замыслу, его трактовке любовной темы. Он обнаружил, что где-то 50 процентов моей музыки очень выразительны, что они скорее светлые, чем мрачные, что они передают настроение любви, а не ненависти и тревоги. Вот он и выбросил 50 процентов другой музыки, а оставшиеся 50 превратил в 100. Поэтому когда вы будете смотреть фильм, вы обратите внимание на большое количество повторений. Как композитор я не имею ничего против повторов, но мне бы хотелось самому контролировать процесс, ведь это же вопрос не количества, а нового качества. Подобная проблема была у меня и с Питером Гринуэем. Например, на фильме «Зед и два нуля». Был там один маленький фортепианный фрагмент, который я написал просто так, чтобы заполнить пустоту, а когда посмотрел фильм, то услышал, что этот маленький фрагментик, который должен был звучать один раз, звучал двадцать три раза.

— Эрик Сати написал Relaxations, где темы должны были повторяться множество раз...

— Да, но когда повторы задуманы автором, в них есть смысл. Когда вы проигрываете что-то как отдельное произведение сорок раз, получаются вариации, потому что каждый раз вы играете немного иначе. Когда же фрагмент записан, а потом просто воспроизводится, музыка остается совершенно неизменной.

Так что музыка, которую вы слышите в начале авторизованной версии фильма, — это лишь маленький, незначительный фрагмент, и я даже не могу вспомнить, к какой сцене я его писал.

В «Конце романа» существуют два временны́х пласта: настоящее и прошлое. Есть сцены в прошлом, увиденные глазами мужчины, женщины, иногда частного детектива, иногда мальчика. Меня эта сложная структура сразу заинтересовала, потому что я считаю, что и музыка, и кино имеют самое прямое отношение к времени. Когда вы переноситесь то в настоящее, то в прошлое, вы становитесь участником игры. Я даже думаю, что для американских зрителей это может оказаться сложновато. Например, сцена в ресторане, происходящая в настоящем: герои обсуждают события прошлого. Между ними происходит ссора, и героиня уходит. Мы видим ее перед рестораном, из которого она только что вышла, но время уже другое, то, в котором происходили обсуждавшиеся события, о чем можно судить по некоторым деталям военной обстановки.

Должен признаться, что я не стал особенно играть с временны́ми сдвигами. У меня была мысль добавлять в партитуру определенные инструменты, когда события относились к прошлому, например вибрафон, который должен был внести теплоту. Но это столь незначительная деталь оркестровки, что вы бы вряд ли ее заметили. Конечно же, потом, когда всю партитуру перекроили, от этого принципа оркестровки в соответствии с прошлым-настоящим не осталось и следа.

И еще одно правило, которое я постиг, работая в кино. Когда повторно обращаешься к переделанному проекту, так хорошо, как в первый раз, никогда не получается. И дело не только в том, что мне было уже не так интересно переписывать, дирижировать и готовить музыку к записи в этой новой, режиссерской редакции. Сами музыканты, которые принимали живейшее участие в работе над первой версией, во время записи второй играли гораздо менее увлеченно, без эмоций. В первоначальном варианте был еще один очень важный момент: в

самом начале фильма в первых восьми тактах в среднем, тенорном, регистре звучала главная тема и целая серия вариаций, которые придавали музыке упорядоченность. Музыка развивалась вместе с повествованием, так что можно было совершить скачок в прошлое в музыкальном плане точно в соответствии с повествованием. Но когда Нил, стремясь восполнить музыкой дефицит любви в своей картине, разрушил всю мою конструкцию, симфоническая сторона партитуры перестала меня интересовать. Любопытно, что в мозгу режиссера, судя по всему, шла непрерывная борьба. Тому есть множество примеров. Борьба между тем, что мы видели на экране, и тем, что слышали на звуковой дорожке. Оригинальное вступление, которое я только что предложил вам послушать, хотя и не синхронизировано с изображением, но все же намного лучше, чем этот же кусок в окончательной версии фильма, музыка отражает здесь то, что вы видите на экране, а видите вы человека в ярости, который пишет: «Это дневник ненависти». Думаю, музыка это подчеркивала. С новой же партитурой Нил сделал следующее: музыка теперь звучит контрапунктом к тому, что вы видите или читаете, она становится недостающим голосом, восполняет то, что отсутствует на экране. Восприятие эпизода стало очень сложным: вот разъяренный человек, а вот музыка, выражающая теплоту и любовь. По-видимому, Нил хотел, чтобы музыка выражала не те чувства, которые Бендрикс (Файнз) испытывает в настоящий момент, а те, что переполняли его на протяжении любовного романа, превратившегося — в его дневнике — в банальность. Так что в каком-то смысле это более тонкое, более изобретательное использование музыки, чем в первоначальном варианте. Но с точки зрения того, что привносила в фильм оригинальная партитура, какие чувства она вызывала... Мне представляется, что это была намного более сильная музыка.

— Давайте еще раз послушаем оба варианта первого музыкального эпизода «Конца романа». Мне показалось, что ваш вариант более элегичен. Я не слышал в музыке ни ненависти, ни злости, о которой вы говорите. А вот элегичность придает музыке исторический характер, относит ее к Англии тех лет, когда происходит действие фильма. Это самое начало картины, и ваша музыка сразу позиционирует героя во времени. И вот еще что. Ваша оригинальная партитура начинается с намного более камерной инструментовки, которая лично мне больше по душе. Вы со мной согласны?

— Да, одно вырастает из другого. Есть ритм, есть слой того, другого, слой третьего, потом звучит что-то вроде корнета, что должно было соответствовать дождливой погоде на экране. Здесь мы имеем дело с двумя уровнями случайности. Как я уже говорил, музыка, которой Нил Джордан решил открыть фильм, случайным образом ассоциируется с этим самым началом, она сочинялась вовсе не в ответ на эти кадры. К тому же, музыка, звучащая в первых кадрах фильма, изначально писалась мной для New York Dance Company и должна была исполняться в Сан-Франциско, сопровождая повествование, о котором я не имел ни малейшего представления. Но, решив отдать ее Джордану, я взял основной ритм, добавил к нему то, что вынес из просмотра фильма. Давайте послушаем все это еще раз. В авторской версии фильма это эпизод, в котором герой Файнза и героиня Мур занимаются любовью и в дом попадает бомба...

В «Конце романа» много всего интересного для анализа сопряжений музыки и экранного повествования. Например, та мелодия, что вы слышите в конце, тематически связана с той, что звучала в начале. Только она звучит в разных регистрах. Музыка, которую вы слышали в начале, очень нежно оркестрована, что для меня нетипично: я стремился придать звучанию какой-то космический, неземной оттенок. Для меня она означает в точности то, что вы слышите с экрана: герой просыпается и говорит: «Я проснулся в другом мире». Здесь в фильме происходит как бы смена декораций, и все говорит об этом с большей или меньшей ясностью.

— Но я обратил внимание на одну удивительную вещь. Музыка оказывает влияние на актеров. В авторизованной окончательной версии фильма этот диалог героя и героини о том, стоит ли верить в Бога, звучит достаточно прямолинейно и

создается впечатление, что актеры лишь добросовестно делают свою работу, в вашей же версии их разговор приобретает дополнительные нюансы, открывающие в репликах персонажей какой-то скрытый, неявный смысл.

— И актеры лучше играют. Мне кажется, что для героини Джулианны Мур эта сцена — момент кризиса, слома, пересмотра всех прежних взглядов. Всю сцену актриса будто в полусне, ее игра, как мне кажется, не отличается особой выразительностью. Музыка делает то, что от музыки не так часто требуется: я, во всяком случае сознательно, никогда этого не делаю. Звуки здесь привносят то, чего нет в словах и в актерской игре, нет на экране. Это замечательно: композитору лестно иметь такую власть над фильмом, над его восприятием. Но когда эту власть у вас забирает режиссер, обладающий еще большей властью — как в данном случае, — это действует очень-очень угнетающе. Меня будто кастрировали.

— Из вашего рассказа следует, что, с одной стороны, Нил Джордан не оценил вашу работу. Но, с другой стороны, получается, что у него не было достаточной уверенности в своей правоте. Хочется понять, что происходит, когда режиссер недостаточно силен, чтобы отстаивать свою точку зрения.

— Иногда у режиссеров не хватает сил выстоять в борьбе со студией или продюсером. Но Нил сам себе хозяин. Полагаю, ему хотелось, чтобы фильм получился более теплым, нежным. Как я говорил, был устроен предварительный просмотр в Орандж-Каунти. И кто-то из зрителей заметил: это любовная история, но где же любовь? О любви говорится лишь в ретроспекциях. Нила это замечание сильно обеспокоило, хотя это и было мнение одного зрителя. Режиссер внезапно сам ясно ощутил свою неудачу, но, естественно, не мог снять фильм заново и поэтому решил его подретушировать. А сделать он это мог только с помощью музыки. Любопытно, что когда на студии посмотрели фильм, единственное критическое замечание в адрес музыки состояло в том, что на начальных титрах она слишком мрачная. Так что этот мой первый фрагмент все равно бы выкинули. Все остальное — купюры, перекройка — дело рук режиссера.

— Еще один вопрос. В фильме множество реальных мелодий 40-х годов. Имели ли вы какое-нибудь отношение к их отбору?

— Мне вся эта затея не нравилась. Почему в одной любовной сцене исполняется «Симфония любви», а в другой звучит моя музыка? В этом нет абсолютно никакой структурной логики. Мы знаем, что события фильма происходят во время войны и непосредственно после нее, и нет необходимости, чтобы музыка дополнительно нам об этом сообщала. Я не думаю, что моя партитура имеет какое-либо сознательное отношение к 40-м годам, хотя, возможно, вы с этим и не согласитесь. Песни 40-х годов, звучащие в картине, кажутся мне анахронизмом, они не вписываются в мою партитуру. Это довольно ленивый и неаккуратный способ заявить зрителю: смотрите, мы нашли соответствующую эпохе шляпу, колготки, пиджак с брюками, а теперь вот вам еще и соответствующая музыка. Но музыка прошла определенный путь развития. Сегодня она не может просто иллюстрировать настроение. Но что было еще обиднее (раз уж я здесь изливаю вам душу), так это то, что для заключительных титров тоже была выбрана песня. А в оригинале здесь звучала сочиненная мной тема любви в стиле пост-Бернстайна, постбетховенского Emperor Concerto. И она была совершенно на своем месте. Теперь же — из-за того что по милости Нила эта тема звучала слишком часто на протяжении фильма — ее уже нельзя было использовать для заключительных титров. Нашли песню. Песня не имеет к фильму никакого отношения, не считая того, что в словах говорится то ли о любви, то ли о каких-то подобных взаимоотношениях. Какой «мудрый» выбор. Мне кажется, что если уж использовать оригинальную музыку эпохи, она должна быть удивительной, это должно быть лучшее из возможных произведений, а не нечто третьесортное.

Ну что я все жалуюсь на судьбу. Вообще-то, мне нравится писать музыку для кино, нравится работать в кинобизнесе. С Гринуэем, например. Мы делаем фильм как друзья, мы настроены на одну волну. Единственной официальной структурой над нами был Британский киноинститут, а это совсем не то же самое, что Sony или Columbia. Рождение хорошей музыки стимулируется хорошим сценарием, или хорошим режиссером, или хорошим исполнением. А уж когда все вместе — и то, и другое, и третье...

Интересно, что всякий раз как я начинаю работать с новым режиссером и отправляюсь с ним пообедать у меня возникает непреодолимое желание пожаловаться на всех, с кем я работал прежде. У меня это получается автоматически, я об этом даже не думаю. Когда мы сидели с Нилом Джорданом, я начал жаловаться на Джейн Кэмпион, на Гриффина Данна, на то, что вот этого не сделали, а вот это сделали не так. Вдруг я заметил, что глаза у Нила как-то остекленели, и до меня дошло, что я попросту рою себе могилу. Тогда я спохватился и сказал: «Нил, ну вы-то не такой, ведь ничего этого не произойдет, правда?»

— Любопытно, не собирается ли Columbia выпустить композиторский вариант саундтрека «Конца романа»?

— Скорее всего, решение должен принимать Нил. Поскольку никто не оказывал на него давления, чтобы он использовал именно второй вариант, то для него выпуск первого будет признанием, что он совершил ошибку. А как я полагаю, ему это вряд ли доставит удовольствие. К тому же, с моей точки зрения, это будет неэкономно: растратить такие богатства, созданные моим воображением. Я бы предпочел сохранить их и использовать в дальнейшем в фильме, в опере, мне бы хотелось, чтоб кому-то эта музыка принесла пользу, стала частью какого-нибудь другого проекта (надеюсь, здесь нет никого с Columbia). Проекта, где музыка будет на своем месте, и это будет мое, а не чье-то решение.

— Музыка, на ваш взгляд, не должна быть объектом монтажа, в отличие от всех других составных частей фильма? Не должна подвергаться монтажным изменениям, обработке в послесъемочный период?

— Я так не считаю. Я просто хотел сказать, что режиссер всемогущ, а композитора даже в известность не ставят, когда что-то с его музыкой делают. К тому же первый вариант партитуры действительно намного лучше, и не только сам по себе — он многое добавляет к фильму. Все равно как если бы Нил вернулся к отснятому материалу и выбрал не самые лучшие дубли, руководствуясь какими-то второстепенными причинами. Мне кажется, что примерно это он и проделал с моей партитурой.

Над каким бы фильмом вы ни работали, всегда получается несовпадение между тем, что хотелось сделать, и тем, что в итоге получилось. Какой-то музыкальный фрагмент пишется для одной сцены, а потом используется совсем в другой. Иногда режиссерское решение оказывается при этом очень интересным. Когда Джейн Кэмпион использовала ту же музыку, что Холли Хантер играет на фортепиано на пляже, — музыку, которая выражает ее восторг по поводу обретения своего голоса, — в сцене, где Сэм Нил гоняется за ней, я признал, что это решение великолепно. Хотя мне самому оно бы в голову не пришло. Что-то теряешь, что-то находишь.

— Вы рассказывали, что хотели точно передать чувства героя Файнза, когда по просьбе Джордана писали второй вариант музыки к «Концу романа». Я хочу спросить: это ваш главный подход при сочинении киномузыки — создание гармонии того, что мы видим, и того, что слышим? Или вы иногда пытаетесь создать контрапункт, что-то совершенно отличное от изображения, придающее визуальному ряду некий дополнительный смысл?

— Наверное, я пытаюсь делать и то, и другое, и еще что-что совсем абстрактное, имеющее отношение к моим личным экспериментам с музыкальным материалом, почти независимо от фильма. Иногда это тоже приносит свои плоды. Так было в работе с Гринуэем. Когда я писал музыку для «Зед и два нуля», фильма еще

не было, потому что он снимался параллельно с сочинением музыки. У моих персонажей не было никакой внутренней мотивации, музыка имела отдаленное отношение к происходящему на экране. Вся музыка была весьма абстрактной. Я пытался выразить дезориентированность, растерянность людей в постоянно меняющемся мире. И внешнем, и внутреннем — мире их отношений. Что же касается других работ, например фильма «Кэррингтон», то у каждого персонажа обыкновенно бывает своя мелодия. В «Пианино» мне пришлось создавать невербальный язык для Холли Хантер, и каждый раз он должен был быть другим.

— Сегодня поднимался вопрос о том, как музыка соотносится с остальными компонентами саундтрека, в частности, с диалогами. Насколько я понял, в стандартной студийной схеме работы есть множество нестыковок, звукорежиссер не консультируется с композитором. Интересно, в независимом производстве дело обстоит лучше?

— Мне было бы интересно поработать на фильме, где бы я занимался всем звуком, но, учитывая нехватку времени, это очень сложно, к тому же нужно принимать во внимание предпочтения режиссера. Я часто наживал себе неприятности, когда просматривал фильм с выключенными диалогами, чтобы они не прерывали музыку. А потом в студии обнаруживал, что музыка, которая была вполне логичной автономно, вдруг как бы менялась, и для меня как для композитора получалась полная бессмыслица. В контексте диалога музыка уже не имела смысла. В «Конце романа» есть одна очень интересная сцена, может быть, мы могли бы попытаться ее найти. На смертном одре у героини Джулианны Мур происходит разговор с героем Файнза. Сцена выглядит примерно так: фрагмент диалога, потом тишина, потом еще кусочек диалога и снова молчание. Я написал несколько аккордов, не обращая внимания на то, что происходит на экране, и вдруг мне пришло в голову, что эти слова, обрывки реплик, этот пунктирный диалог я могу использовать как ритмический рисунок для музыки. Так, когда звучит текст, музыка замирает, когда же наступает пауза, она продолжается, будто принимает решение снова звучать — с того места, где оборвалась, потом снова замирает. Этот своеобразный набор длительностей не имел никакого отношения к моей аккордовой последовательности, мне было очень любопытно накладывать совершенно сторонние ограничения, основанные на диалоге, на свою музыку. Как мне кажется, это кое-что добавляет и к выразительной стороне сцены.

— Это не совсем полный ответ на мой вопрос. Меня интересовало, как музыка соотносится со всеми другими элементами.

— Впервые со звукомонтажом мне пришлось столкнуться на «Книгах Просперо». Я написал музыку, следуя указаниям Гринуэя, а когда пришел на рабочий просмотр и услышал свою музыку вместе со звуковыми эффектами... В 1991 году звуковые эффекты были совсем не те, что сегодня. Тогда это была некая смесь звуковых эффектов с электронной музыкой. Электронная музыка была хуже той, что некоторые из моих студентов писали в 70-е. Меня вдруг окунули в мир звуков, сконструированный кем-то другим. Я слушал свою музыку, прорывающуюся сквозь какой-то подвид электронной музыки. Я очень разволновался и обиделся. Ведь я сам мог бы все это сделать. Меня можно было бы попросить: «Майкл, не нашли бы вы время... Мы, конечно, понимаем, что это не оркестровая музыка, но было бы здорово, если бы вы взяли на себя руководство звуковым дизайном». Но меня никто ни о чем не просил. Это подпортило мои отношения с Питером Гринуэем.

По-моему, идеал — это работа Филипа Гласа над фильмом «Мисима». Композитор пишет много музыки, показывает ее режиссеру, режиссер снимает фильм с учетом музыки и на базе музыки. На этапе монтажа они садятся вместе и смотрят, что можно оставить из того, что было написано, что нужно добавить, что поменять. Идеальный случай. Правда, мне такая возможность ни разу не представлялась. И все равно композитор всегда остается во власти тех, кто принимает решения.

Я это уже говорил и продолжаю говорить: музыка — она с другой планеты, из другого мира, это другой способ выражения. В сценарии она не присутствует. Все, что вы видите на экране, в некоторой степени определяется сценарием, словом — костюмы, операторская работа, освещение, декорации, актерская игра. Диалоги. И все это уже имеет вид некоей завершенной конструкции, когда вдруг появляются «инопланетяне». Для «инопланетян» это очень увлекательно, но одновременно становится как-то не по себе.

Одно из следствий таких рассуждений состоит в том, что идея использовать временную рабочую партитуру совершенно лишняя. Как-то Мартин Скорсезе сказал Бернарду Херману: «Я хочу, чтобы вы написали для меня музыку». И привел его в студию и продемонстрировал компиляцию из его же собственной музыки к другим фильмам. Бернард Херман сказал: «Что ж, если вам она нравится, так используйте ее, не заставляйте меня переписывать мою же музыку». Со мной произошло то же самое. К «Кэррингтону» подобрали в качестве эталона фрагмент из моего же Третьего струнного квартета. Мне нравится это сочинение, но меня очень беспокоило, что я не смогу ничего в нем улучшить. Ведь всякий раз, когда меняешь какую-нибудь деталь, меняются взаимоотношения музыки со слушателем. У меня произошел нелегкий разговор с режиссером, я повторил то, что Херману говорил Скорсезе. В другой раз Патрис Леконт попросил меня написать музыку к его фильму в то время, когда я работал над «Отсчетом утопленников». Партитуру этого фильма он не слышал, потому что она еще не была написана. Прошло несколько месяцев, Леконт закончил работу, и я отправился в Париж посмотреть окончательно смонтированный фильм с временной рабочей — эталонной, с точки зрения режиссера, — музыкой. И обнаружил, что в качестве эталонной используется моя музыка к гринуэевским «Утопленникам», которые как раз к тому времени вышли и стала доступна звуковая дорожка. Получилось, что я должен был повторить собственное сочинение. То же самое произошло с «Пианино». В качестве эталонной музыки Джейн использовала парафраз «Мизерери» для скрипки и фортепиано из «Повара, вора, его жены и ее любовника». Я написал нечто на эту тему. Эту музыку потом использовали в качестве эталонной в другом фильме, так что я опять был вынужден писать новую версию.

— Интересно. Почему бы этим режиссерам просто не сказать: «Мне нравятся работы Наймана, я ему доверяю». Почему?

— Не могут. Когда у Джейн Кэмпион спросили, почему она выбрала именно меня для «Пианино», она сказала, что я «один из немногих композиторов, способных создать определенный, узнаваемый мир средствами музыки, это почти музыкальный дизайн». Я сказал: «Это очень мило с вашей стороны». Тут она добавила: «Но вот того дерьма, что вы делали с Гринуэем, мне не нужно». Она узнала, на что я способен, посмотрев фильмы Гринуэя, она именно поэтому захотела со мной работать, а потом выбила у меня почву из-под ног, заявив, что ничего подобного ей не нужно.

— Вы сказали в самом начале, что Бернстайн сознательно, сочиняя «Вестсайдскую историю», заимствовал у Бетховена...

— Нет. Я этого не говорил. Мне самому было бы интересно услышать, что бы он сказал, если бы ему на это заимствование указали. Когда Брамсу указали на то, что последняя часть его Первой симфонии весьма напоминает последнюю часть Хоральной симфонии Бетховена, он ответил: это каждому дураку ясно. В случае Брамса это был, пожалуй, более осознанный поступок, он так переживал, что он не Бетховен. Но я не об этом. Я хочу сказать о том, что происходит, когда вас вынуждают использовать определенный музыкальный язык. Имеющийся у нас язык музыки полон знаков, отсылок в прошлое и будущее, к другим областям искусства. Можно использовать какую-то фразу, потому что она дает вам материал, с которым вы можете работать. Это уже часть культуры, цитаты и реминисценции говорят о чем-то, о каком-то опыте, ассоциации намекают на какую-то скрытую конно-

тацию и говорят через вас как через посредника. А вы этого можете и не осознавать, это вовсе не обязательно. Вот в чем дело. А то, что музыкальная фраза может немного отличаться... Конечно, она будет немного иной, ведь в каждом новом музыкальном контексте она будет функционировать несколько иначе. Но это не имеет никакого отношения к сознательному намерению. Иногда зритель благодаря ассоциациям начинает видеть на экране то, что без ваших музыкальных акцентов он бы не увидел. Об ассоциациях: иногда они вредны. Помню, по радио как-то была беседа, в которой кто-то из музыковедов сказал, что ритм в скерцо Седьмой симфонии Брукнера возник из его любви к поездам. Теперь я не могу слушать эту симфонию, без того чтобы про это не вспомнить. Я уже жалею, что узнал об этом. Иногда же ассоциации, наоборот, проливают свет на произведение, оказываются полезными. К примеру, есть у Моцарта маленький глупый танец, обычный моцартовский танец, который совершенно случайно оказывает на меня чудесное воздействие всякий раз, как я его слышу, потому что им открывается любимое мной шоу. Таким образом, он получает коннотацию, которая в нем самом не заложена. Коннотация эта возникает только в определенном культурном контексте. Иногда оказывается возможным отделаться от таких ассоциаций, а иногда нет. Снова хочу сказать о Первой симфонии Брамса. Когда я учился, мой педагог записывал с радио симфонии, оперы и проигрывал их нам на своем фонографе. Небольшой кусочек из последней части Первой симфонии Брамса, моей любимой, повредился. На пленке было много искажений. Так что теперь, всякий раз как я слышу эту симфонию, я просто не могу спокойно высидеть этот фрагмент, потому что для меня он звучит не так, как надо: в нем нет искажений и шумов. Я постоянно боюсь, как бы в нем опять не появились эти искажения.

— Вы говорили, что музыка приходит будто из космоса, что она не основана на элементах сценария. Как вы работали над «Страной чудес», где взгляд на музыку такой, словно она звучит из открытого космоса? Музыка здесь будто комментирует фильм из другого измерения.

— В «Стране чудес» я добился наилучшего соотношения саундтрека и фильма. Режиссер оставил меня в покое, ему очень понравилась музыка, она не столько контролировала фильм, сколько парила над ним.

— Не кажется ли вам, что и в «Конце романа», и в «Пианино» ваша музыка — безусловно, очень красивая — слишком мощна, масштабна и не соотносится поэтому с характером фильма?

— Представьте себе, что бы сделал голливудский композитор — если говорить о масштабе. Мне кажется, что большинство голливудских саундтреков слишком масштабны. Но я понимаю искушение, перед которым оказывается композитор в Голливуде: огромные возможности, бесконечные сеансы записи, самый большой оркестр, который только можно найти за деньги. Когда композитору предоставляют оркестр из восьмидесяти или девяноста музыкантов, естественно, отпадает всякая охота писать камерную музыку. Хочется использовать уже не двадцать, а все восемьдесят инструментов или девяносто. Это не всегда на пользу музыке и, главное, картине.

С другой стороны, грустно, когда крупные композиторы работают с маленьким бюджетом и могут себе позволить лишь двенадцать исполнителей. Мне кажется, что в «Стране чудес» музыка, хоть и мощная, кажется вполне уместной. Может быть, в «Конце романа» она звучит немного нелепо, поскольку ее мощь, размах неоправданны: она независима от того, что описывает, и должна была бы подчиняться драматургии фильма. В то время как в «Стране чудес» музыка существует на уровне, который не имеет прямого отношения к фильму.

В заключение скажу, что в одной рецензии на «Конец романа» о моей слишком раздутой партитуре было сказано, что по сравнению с ней партитура к «Планете обезьян» звучит утонченно. Уж не знаю, что имелось в виду, но я счел это замечание комплиментом.

Перевод с английского М. Теракопян

15 января вторник

10.00 Эксперимент
12.15 Эксперимент
14.30 Эксперимент
16.45 Эксперимент
19.00 Эксперимент
21.15 Эксперимент
23.15 Эксперимент
1.30 Нон-стоп Эксперимент

16 января среда

10.00 Эксперимент
12.15 Эксперимент
14.30 Эксперимент
16.45 Эксперимент
19.00 Эксперимент
21.15 Эксперимент
23.15 Эксперимент
1.30 Нон-стоп Эксперимент

17 января четверг

10.00 Эксперимент
12.15 Эксперимент
14.30 Эксперимент
16.45 Эксперимент
22.00 Любовники
0.00 Нон-стоп Любовники

18 января пятница

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

19 января суббота

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

20 января воскресенье

9.00 Любовники
11.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

21 января понедельник

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

22 января вторник

9.00 Любовники
11.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

23 января среда

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

24 января четверг

9.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

25 января пятница

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

26 января суббота

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

27 января воскресенье

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

28 января понедельник

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

29 января вторник

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

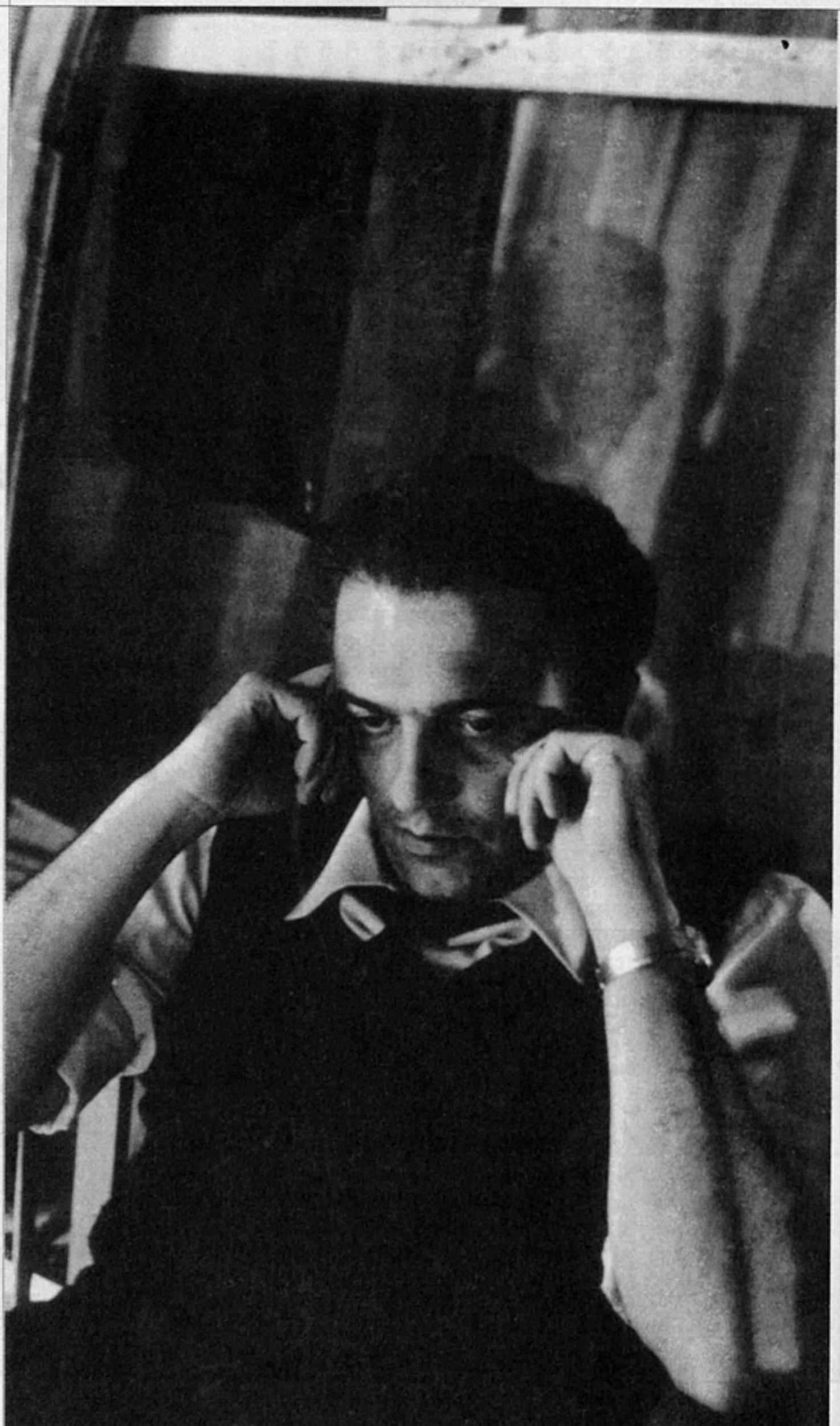
30 января среда

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
19.00 Любовники
21.00 Любовники
23.00 Любовники
1.00 Нон-стоп Любовники

31 января четверг

9.00 Любовники
11.00 Любовники
13.00 Любовники
15.00 Любовники
17.00 Любовники
22.00 Звериная натура
0.00 Нон-стоп Звериная натура

Киноклуб «35 мм»
Центрального Дома Предпринимателя Покровка, 47/24
Тел.: 917-5492, 917-1883



Федерико Феллини

ФЕДЕРИКО ФЕЛЛИНИ, ШАРЛОТТА ЧЭНДЛЕР

Мой трюк — режиссура

Жизнь Феллини ярче даже его фантазий. Он запечатлел для нас эти фантазии на пленке — богатое наследие. По словам Феллини, девизом всей его жизни было: «Вымысел — единственная реальность». Его всегда интересовало: «Конечно ли наше подсознание? Есть ли предел фантазии?»

«Я, Феллини» — запись рассказов режиссера на протяжении нашего четырнадцатилетнего знакомства, которое началось весной 1980 года, когда мы впервые встретились в Риме; последняя запись сделана осенью 1993 года, за несколько недель до его смерти. Можно сказать, что книга эта не столько написана, сколько наговорена.

Многое он рассказывал во время наших совместных трапез в ресторане или в кафе; иногда разговор проходил в движущемся автомобиле. Такие ситуации подстегивали Феллини, раскрывая его характер.

«Когда ты будешь публиковать свою книгу, — сказал он как-то раз, — твой издатель обеспечит нас автомобилем с шофером?»

«Надеюсь», — ответила я.

«Я тебе столько всего наговорил. Если когда-нибудь захочу знать, что чувствовал в то или иное время, расспрошу тебя. Всегда проще вспомнить событие, чем свои переживания. И вообще никто не помнит свою жизнь в точной хронологической последовательности, не помнит, как все происходило, что было самым главным и даже что *казалось* тогда главным. Мы не в состоянии контролировать наши воспоминания. Мы не властны над ними. Они властны над нами.

Ты умеешь слушать, и иногда я сам узнаю о себе нечто новое из моих рассказов. Я никогда сознательно не говорил тебе неправду, потому что ты веришь мне. Нельзя лгать человеку, который верит всему, что ты говоришь. Себе же я могу лгать, что частенько и делаю...»

Феллини признавал, что сам отчасти виноват в своей репутации человека, который не всегда держит слово, хотя в отношениях со мною такого не было: он никогда не нарушал обещаний. Желая подчеркнуть, что относится серьезно к тому, что я предлагаю, он всегда говорил: «Клянусь!» То же самое он повторял, соглашаясь на

Фрагменты. Публикуется по: Charlotte C h a n d l e r. I, Fellini. Русский перевод книги выходит в издательстве «Вагриус».

что-то, к чему относился без особого энтузиазма, это означало: все будет сделано. Словцо стало у нас чем-то вроде пароля; уходя и видя, что я гляжу ему вслед, он поднимал правую руку, как бы говоря: «Клянусь!»

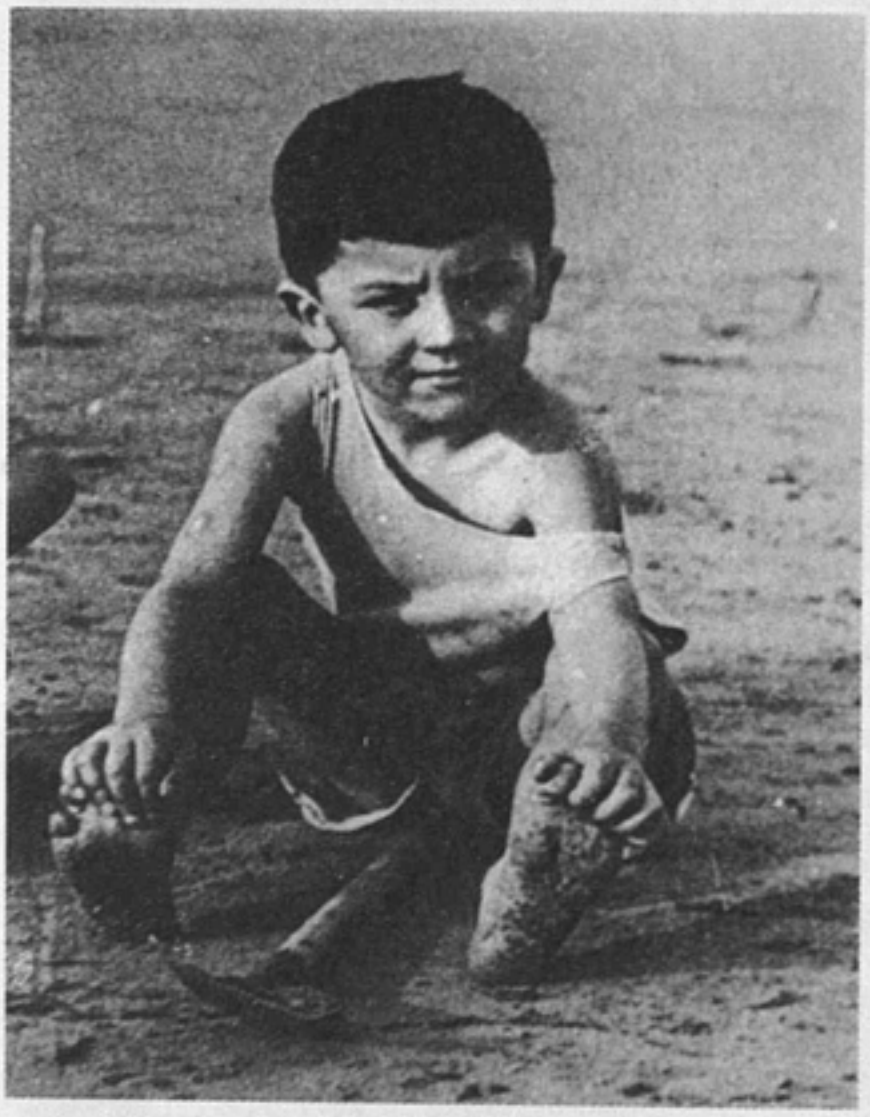
В каком-то смысле Феллини был и интервьюером, и интервьюируемым, а я — просто свидетелем происходящего. Словесное выражение живущих в его сознании образов — результат бесед, а не формальных интервью. Я никогда не задавала вопросов: ведь вопросы подсказывают ответы и определяют предмет беседы. В беседах Феллини раскрывал себя не только как публичный человек, но и как частное лицо. Ему нравились слова Билли Уайлдера: «Доверяй своим инстинктам, тогда ошибки будут только твоими. Инстинкт скорее приведет к истине, чем разум».

Иногда я пытаюсь посмотреть на что-нибудь глазами Феллини и, надеюсь, что с помощью такого приема мне удается увидеть немного больше и немного лучше.

«У меня только одна жизнь, и я рассказал ее тебе, — сказал он. — Это моя последняя исповедь, потому что больше мне нечего сказать».

Родился Федерико Феллини в итальянском городе Римини 20 января 1920 года...

Фантазии — единственная реальность



Федерико Феллини в детстве

Я не мог быть никем другим. Это я точно знаю. Каждый живет в собственном вымышленном мире, но большинство людей этого не понимают. Никто не знает *подлинного* мира. Каждый называет истиной свои личные фантазии. Я отличаюсь тем, что *знаю*: я живу в мире грез. Мне это нравится, и я не терплю, когда мне в этом мешают.

Я рос не единственным ребенком в семье и все же был одинок. У меня был младший брат, которого я очень любил, он был близок мне по возрасту, и еще младшая сестра, но, кроме родителей и дома, у меня с ними мало общего.

Некоторые плачут в душе. Другие смеются в душе. Есть и такие, что и не плачут, и не смеются на людях. Я всегда старался скрывать свои чувства. Я с удовольствием повеселюсь и посмеюсь в компании, но ни с кем не разделю свои печали или страхи.

Быть одиноким означает быть самим собою, ведь тогда ты можешь свободно развиваться, ни на кого не оглядываясь. Полное одиночество — редкое состояние, а способность переносить одиночество встречается и того реже. Я всегда завидовал людям, обладающим самодостаточностью: только она дает

независимость. Все утверждают, что нуждаются в свободе, но на самом деле боятся ее. Больше всего на свете люди боятся одиночества. Оставшись одни, они уже через несколько минут ищут общества — любого, только чтобы заполнить пустоту. Они боятся молчания, того молчания, когда находишься наедине со своими мыслями, ведя нескончаемый внутренний монолог. Ведь тогда придется полюбить собственное общество. Но здесь есть и свое преимущество: тебе не нужно ломать себя, чтобы приспособиться к идеям чужих людей или чтобы просто им угодить.

Я обожаю людей, которые живут, не задумываясь о будущем, которые совершают безумства, умеют безрассудно любить и ненавидеть. Я любуюсь простым, искренним чувством и преклоняюсь перед поступками, в которых нет страха перед последствиями. Сам я так и не научился терять голову. И всегда сурово сужу себя.

У меня сохранились воспоминания о самых ранних годах жизни, они навсегда со мною, хотя со временем становятся все туманнее. Некоторые уже невозможно передать словами, они живут в моем сознании только как образы. Часто я даже не уверен, было ли что-то на самом деле. С течением времени я все менее понимаю, действительно ли это мои воспоминания или чьи-то еще, просто присвоенные мною, как это иногда бывает. Мои сны настолько реальные, что годы спустя я задаю себе вопрос: «Происходило ли все это со мною или только приснилось?» Я знаю всего лишь то, что эти воспоминания заявляют на меня права и, пока я жив, они мои. Тех людей, которые могли бы подтвердить их достоверность, уже нет на этом свете, и даже будь они живы, возможно, помнили бы эти события по-другому, потому что нет такой вещи, как объективная память.

В цирке меня ждали

Одно из самых ярких воспоминаний детства — куклы, которые в те годы были мне ближе окружавших меня людей. Наверное, поэтому и память о них ярче, чем о живых людях.

Я начал делать кукол лет в девять и тогда же стал разыгрывать спектакли. Персонажи для своего кукольного представления я рисовал — туловища у них были из картона, а головы я лепил из глины. Напротив нашего дома жил скульптор; увидев моих кукол, он похвалил их и сказал, что у меня есть талант. Это вдохновило меня на дальнейшую работу. Очень важно получить одобрение *на первых порах*, особенно если это не общие слова, а нечто вполне конкретное. Скульптор научил меня делать головки из гипса. Я был не только постановщиком спектаклей, но и играл в них все роли. Думаю, именно это помогло мне впоследствии создать свой режиссерский стиль, когда я сам показывал актерам, каким вижу тот или иной персонаж. Естественно, я был и драматургом.

Когда мне было семь лет, родители впервые повели меня в цирк. Меня потрясли клоуны. Я не понимал, кто они — животные или духи? Смешными я их не находил.

У меня было странное чувство, что меня здесь ждали.

В ту ночь и во многие последующие на протяжении ряда лет мне снился цирк. В этих снах мне казалось, что я нашел свой дом. И там обычно всегда был слон.

Тогда я еще не знал, что вся моя будущая жизнь пройдет в цирке — кинодирке.

Из детских лет в мою жизнь пришли два героя: моя бабушка и клоун.

На утро после первого посещения цирка я встретил одного из клоунов у фонтана на площади, он был одет так же, как и на представлении. Меня это нисколько не удивило. Я не сомневался, что он *всегда* носит клоунский костюм.

Это был Пьеро. Его маска меня не пугала. Я уже и тогда понимал, что мы с ним люди одной крови. Его равнодушие к условностям было мне по душе. Тщательно продуманная убогость наряда сокрушала внушаемые мне матерью представления о приличиях. В такой одежде нельзя было пойти в школу и уж тем более в церковь.

Я всегда верил в предзнаменования. Думаю, они есть в жизни каждого человека, но не каждый обращает на них внимание. Я не пытался заговорить с

Пьеро, может быть, потому что боялся, не видение ли он, не призрак ли, который исчезнет, если к нему обратиться. К тому же, я не знал, как нужно обращаться к клоуну. Не «ваше» же «клоунское высочество»? Хотя для меня он был выше самого короля! Все это я только чувствовал, потому что никакими знаниями тогда не обладал. Много лет спустя, глядя на то место у фонтана, где стоял клоун, я прочувствовал ауру этого символа всей моей жизни — ведь он был словно вестник из будущего. Меня взволновало то, что я ощутил: исходящий от клоуна бесконечный оптимизм. Казалось, его хранили сами Небеса.

Когда я впервые рассказывал, как убежал с цирком, моя история звучала достаточно скромно. С каждым очередным рассказом я набавлял возраст, в котором бежал из дому. Сначала я прибавлял месяцы, а потом и годы. Больше всего увеличивалось само мое пребывание в бегах. Это был рассказ не столько о

действительно имевшем место факте, сколько о моих подспудных желаниях. После того как за много лет эта история обросла массой вымышленных подробностей, она стала казаться мне более истинной, чем сама правда. Я так привык к этим преувеличениям, что они стали частью моих воспоминаний. А потом однажды кто-то обокрал меня, сказав, что я все это выдумал. Есть такие люди. Я же не перестаю повторять, что если я и лгун, то намерения мои самые честные.

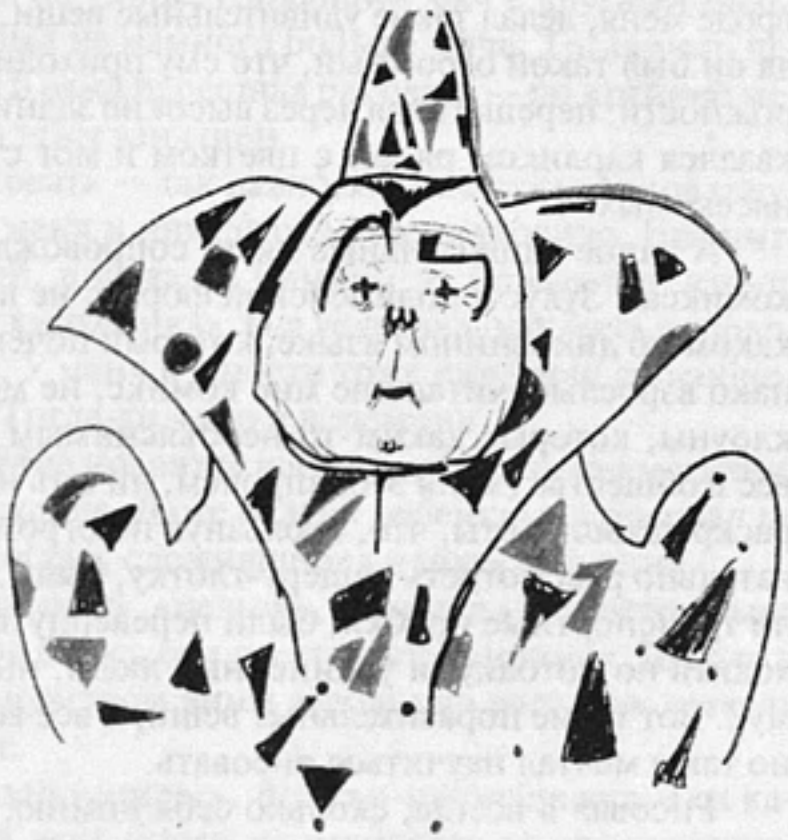
Однажды, возвращаясь из школы, я увидел, как по улицам Римини двигались цирковые повозки. Думаю, в то время мне было лет семь-восемь. Зрелище очаровало меня. Циркачи казались одной большой, дружной семьей. Они не пытались отослать меня домой, возможно, потому, что не знали, где мой дом.

Мне хотелось остаться в цирке на долгие месяцы, но я провел с циркачами всего несколько часов. Так случилось, что друг родителей заметил меня в цирковом окружении, изловил и притащил против моей воли домой. Но до этого я успел вжиться в атмосферу цирка, впитал его аромат, который сохранил навсегда. С цирком у меня установилась нерушимая связь: я говорил с клоуном, я мыл зебру. Много ли людей могут сказать про себя то же самое? Думаю, найдутся люди, которым удалось перемолвиться словечком с клоуном, хотя сразу я вам их не назову. А вот для того чтобы отыскать счастливца, которому повезло хоть раз в жизни помыть зебру, потребуется отправиться в зоопарк. А ведь в тот памятный день работники цирка позволили мне помочь им вымыть больную зеб-

ру, которая выглядела очень печальной. Мне сказали, что виной всему шоколадка, которую ей дал кто-то из посетителей.

Я никогда не забуду свое ощущение от прикосновения к зебре. Оно навсегда пребудет со мною. Тем более что зебра была мокрая. Я вовсе не сентиментален, но, дотрагиваясь до нее, ощущал это прикосновение не только рукой, но и сердцем.

Клоун, с которым я тогда познакомился, был первым из череды многих печальных клоунов, с которыми меня свела жизнь. Но первый клоун — это всегда событие. Все клоуны, которых я знал, гордились своей профессией и понимали, что смешить людей — дело серьезное. Лично я всю жизнь бесконечно восхищаюсь теми, кто умеет рассмешить других. Мне это кажется очень трудным, но благодарным делом.



Доставленный домой тем памятным вечером, я был как следует отчитан за долгое отсутствие, но особенно взволнованной мать не казалась. Не так уж надолго я задержался, чтобы это действительно стало событием.

Я пытался рассказать ей обо всем, что со мною приключилось, обо всех моих необыкновенных переживаниях и какой-то удивительной на ощупь зебре, но вскоре замолчал, потому что понял: мать меня не слушает. Она никогда меня не слушала. Мать жила в собственном мире, внимая Богу.

Она сказала, что меня следует наказать, дабы в следующий раз мне неповадно было. Меня отправили спать без ужина. Я пошел к себе, но вскоре, после того как лег в кровать, дверь открылась, и в комнату вошла мать с подносом, полным еды. Поставив поднос рядом с кроватью, она молча удалилась. Вот такой урок я получил.

В дальнейшем, убегая с цирком, я знал, что всегда могу рассчитывать на поднос с едой у себя в комнате. Думаю, она это делала, потому что была рада моему возвращению.

Я никогда не прибегал к помощи будильника. Просто устанавливал внутренние часы. Спал я всегда мало и рано вставал. Еще ребенком я просыпался раньше всех и лежал в кровати, не решаясь встать, чтобы не разбудить остальных. Я лежал, пытаясь вспомнить свои сны. Со временем я все же стал подниматься и бродил по спящему дому, узнавая о нем доселе неизвестные вещи. Это пребывание наедине с домом давало мне возможность узнать его ближе, интимнее, чем остальным членам семьи. Не обходилось и без синяков, которые я получал, натыкаясь в темноте на столы и стулья, ревниво стерегущие свою ночную независимость.

Очень рано я постиг смысл драмы. Моя мать постоянно упрекала меня то за одно, то за другое. Иногда я чего-то не делал, иногда, напротив, делал то, что не надо. Сейчас мне трудно вспомнить. Как правило, я был виноват и в том, и в другом. Поэтому я решил ее наказать. Я понимал, что если мне будет плохо, она почувствует раскаяние.

Я стащил у нее темно-красную губную помаду и вымазался ею с головы до ног, желая создать видимость крови. В своем воображении я представлял, как она, вернувшись домой и увидев меня на полу, истекающего кровью, горько пожалеет о своих нападках.

Место я нашел подходящее — у основания лестницы. Пусть думает, что я разбился, скатившись по ступенькам. Лежать там было неудобно, а мать, как нарочно, задержалась. У меня затекла нога. Я поменял положение. Было томительно скучно. Я не мог понять, почему ее так долго нет.

Наконец я услышал скрип открываемой двери. Слава Богу! Но поступь была тяжелее, чем у матери, — и никакого стука каблучков.

Я услышал равнодушный голос толкнувшего меня дяди: «Ну-ка вставай и иди умывайся!»

Я был обижен. Унижен. И пошел смывать помаду.

С тех пор я разлюбил дядю. Никто из нас не вспоминал этот случай, но я знал, что мы оба его помним.

Моим детским идолом был Маленький Немо, герой американских комиксов, хотя тогда я не осознавал, что он американец. Я думал, что он такой же итальянец, как и я. Ведь в итальянских комиксах он говорил по-итальянски.

Мне было, должно быть, пять или шесть лет, когда я впервые увидел Маленького Немо. Я не мог поверить своим глазам! Какое открытие! Мальчик, вроде меня, делал такие удивительные вещи. Он потряс мое воображение. Иногда он был такой огромный, что ему приходилось демонстрировать чудеса осторожности, перешагивая через высокие здания, а иногда — такой маленький, что казался карликом рядом с цветком и мог стать легкой добычей для огромных насекомых.

А какие удивительные люди сопровождали его! Других таких я не видел в комиксах! Зулус в полицейской форме, не выпуская изо рта сигару, говорил на каком-то диковинном языке, который почему-то понимали все персонажи, однако взрослые, читавшие мне комикс, не могли ни слова перевести. Там были клоуны, которые каким-то необъяснимым образом обрели большую власть и вес в обществе (меня это, впрочем, ничуть не удивляло), великаны, так широко раскрывавшие рты, что, скользнув по огромному языку, можно было бы основательно рассмотреть пещеру-глотку, были динозавры, из-за которых возникали транспортные пробки, были перевернутые комнаты, в которых нужно было ходить по потолку, и удлиненные люди, пытающиеся обрести прежнюю форму... Вот такие поразительные вещи, и все великолепно нарисованные — именно так я мечтал научиться рисовать.

Рисовал я всегда, сколько себя помню. Я срисовывал картинки из комиксов, но у меня не получался тот сериал, в котором действовал Маленький Немо. Не хватало живописного мастерства. Слишком много там было деталей: и костюмы, и интерьер были тщательно выписаны, и, как я ни старался, у меня ничего не выходило. Позже я узнал, что рисовавший этот комикс художник по имени Уинзор Маккей был также первооткрывателем и в кино. Задолго до Уолта Диснея он создал первые анимационные фильмы. На самом деле его рисунки о Маленьком Немо были чем-то вроде такого фильма, который я очень хотел бы посмотреть. А «Динозавра Джерти» я и правда видел. Маккей также рисовал анимационные новости, вроде погружения «Лузитании». Влияние, которое оказал на меня фантастический рисунок этого корабля, ощущается в «Амаркорде». «Рекс», океанский лайнер Муссолини, тоже производил на меня впечатление, но тот, что нарисовал Уинзор Маккей, все же больше. Боюсь, что сегодня немногие помнят о Маккее.

В конце каждого воскресного комикса Маленький Немо садился в кровати, понимая, что все случившееся ему приснилось. Если сон был хороший, он горевал, что проснулся, если страшный — радовался. В детстве, засыпая, я каждый раз надеялся, что мне приснится сон, похожий на те, что видел Маленький Немо. Иногда такое случалось. Думаю, Маленький Немо оказал большое влияние на мои сны. Нет, мне не снились *его* сны, мне снились *мои*. Но его сны ясно говорили, что возможности сновидений бесконечны: их можно изучать всю оставшуюся жизнь. Все начинается с веры в возможность чего-то. Мне также нравились Попай[1] и Олив Ойл, и восхитительные «изобретения» Руба Голдберга[2], которые выполняли совершенно бессмысленные операции чрезвычайно сложным образом. Был еще Веселый Хулиган[3], носивший консервную банку

---

[1] Персонаж комиксов и мультфильмов, пучеглазый морячок; съедая банку консервированного шпината, он превращался в силача.

[2] Рубен Голдберг (1883-1970) — карикатурист. Известен своими карикатурами, в которых выдуманные им сложные изобретения выполняют примитивные и никому не нужные операции.

[3] Персонаж комиксов художника Ф.Оппера (1900—1932) — незадачливый американец, бродяга и пьяница.

вместо шляпы. Теперь уже не делают такие комиксы. Хотелось бы мне знать их создателей. Не будь я режиссером, стал бы рисовать комиксы.

Мать тоже любила рисовать разные картинки. Она делала это потихоньку от всех, когда я был еще маленький. Именно она научила меня рисовать карандашами, а позже — пастелью. По ее рассказам, я, пока разобрался, что к чему, с упоением рисовал повсюду — на стенах, на скатерти ручной работы, расшитой кем-то из ее семьи. Пришлось хорошенько потрудиться, чтобы все отчистить, пока не заметил отец. Когда отец уезжал — брат тогда был еще малышом, — мать занималась со мной, поощряя мои усилия.

Я никогда не уставал рисовать. Когда отец находился дома, а такое тоже иногда случалось, ему не нравилось, что я часами сижу за столом и рисую. Отец называл это девчачьим занятием. Мне не надо было говорить, я и так понимал, что отец предпочел бы видеть меня на улице, гоняющим мяч с другими мальчишками, хотя я и сам в то время был не намного больше мяча. Тогда мать перестала поощрять мое увлечение да и сама перестала рисовать — по крайней мере, я никогда больше не видел ее за этим занятием.

Я забыл, когда и как начал рисовать — так давно это началось. Такое ощущение, что это всегда было частью меня и никуда от меня не уходило. Помнится, однажды, когда я, уже взрослый, приехал в Римини на Рождество, кто-то сказал матери: «У Федерико талант художника». И я услышал, как мать с гордостью ответила: «Это у него от меня. У меня в юности тоже находили способности, и это я научила его рисовать». Тогда-то я все и вспомнил.

Реальность меня мало трогает. Мне нравится наблюдать за течением жизни, но она не подстегивает мое воображение. Даже будучи ребенком, я рисовал не какого-то конкретного человека, а образ, сложившийся в моем сознании.

В школе мне только и говорили: «нет», «нельзя», «стыдись». Запретов было очень много, и просто чудо, что я не боюсь сам расстегнуть ширинку. Школа и церковь наделили меня огромным чувством вины задолго до того, как я начал понимать, в чем конкретно виноват.

Школьное время мне не очень запомнилось. Все как-то смешалось. Год казался одним днем, а каждый новый день ничем не отличался от предыдущего. Моя настоящая жизнь проходила не в школе. На занятиях я не мог отделаться от ощущения, что, находясь здесь, упускаю нечто гораздо более важное и чудесное.

Обычно я говорю, что учился из рук вон плохо, хотя я был обычным средним учеником, но ведь это звучит менее драматично и интересно. Мне никогда не нравилось считать себя в чем-то заурядным.

Лет в одиннадцать я перешел из Католической школы в школу Юлия Цезаря. Там на стенах висели портреты папы римского и Муссолини, и мы изучали славные времена Римской империи, античное прошлое и получали представление о будущем — как его видели «чернорубашечники».

На уроках можно было рисовать, прикидываясь, что делаешь записи в тетради или пишешь контрольную, а также мечтать, изображая на лице глубокое внимание к речи преподавателя. Я рисовал карикатуры, тайно надеясь скрыть истинную сущность моих занятий — пусть все думают, что я просто подробно конспектирую лекции. Но однажды учитель раскрыл мою тетрадь и, увидев страшного монстра, почему-то решил, что я нарисовал его. Ему непременно хотелось видеть в этом чудище себя, хотя он был все же не так уродлив. К счастью, он не заглянул дальше в тетрадь и не ознакомился с остальными рисунками, где были изображены голые женщины, какими моя фантазия рисовала их тогда.

Федерико Феллини — школьник

Мне никогда не забыть пышное великолепие пасхальных и рождественских праздников, сопровождавшихся обильными съестными подношениями преподавателям и директору. Низкорослые учителя быстро исчезали за горами продуктов — ритуальными пожертвованиями родителей. Казалось, на этот раз не они пожирали еду, а она их.

Родители тех учеников, чьи дела были совсем уж плохи, приносили в эти дни живых поросят. Я был средним учеником, но мой отец, торговавший продуктами питания, все же старался облегчить мне существование в школе. Щедрый по природе, он делал такие подношения не только по праздникам. Все учителя получали от него лучший сыр пармезан и замечательное оливковое масло.

Мои оценки позволяли мне поступить на юридический факультет Римского университета, что было важно по двум причинам: во-первых, я переезжал в Рим, ведь мать мечтала, чтобы я занялся изучением юриспруденции, раз уж не захотел стать священником. А во-вторых, и это было самое главное, учеба в университете давала мне отсрочку от армии. Из-за одного этого стоило просиживать штаны в классе.

Я не сожалею, что учился не так уж прилежно. Учись я лучше, жизнь моя могла бы принять совсем иной оборот, я мог бы не стать режиссером, а именно это дало смысл моей жизни.

Уехав из Римини, я только и делал, что старался освободиться от бремени ненужных и мешающих вещей, которыми в детстве забили мне голову. Намерения взрослых, возможно, были благие, но бремя долго не ослабевало. В любой организованной религиозной практике слишком много предрассудков и моральных обязательств. Подлинная религия должна освободить человека и дать ему возможность самостоятельно искать Бога в себе. Каждый надеется жить более осмысленно.

Я потратил всю свою жизнь, чтобы исцелиться от того, что мне внушали с рождения: «Тебе никогда не достичь идеала: ты нечист». Мое поколение получило пессимистическое и репрессивное воспитание; в этом виноваты церковь, фашизм и наши родители. Разговоры на темы пола были тогда вообще невозможны.

Если меня спросят, в чем отличие современного мира от мира моего детства, я отвечу, что в основном оно сводится к большему распространению в прошлом мастурбации. Не то чтобы теперь она совсем отсутствует, просто тогда у нее был другой смысл. Мастурбация символизирует другой тип мироустройства. Нужно напрягать свое воображение. В реальной жизни полное удовлетворение не может наступить мгновенно. Женщина оставалась тайной из-за ее недоступности — за исключением, конечно же, проституток, которые могли ввести в мир плотских отношений, и это посвящение в нечто тайное и запретное при участии прислужниц самого дьявола могло стать величайшим событием.

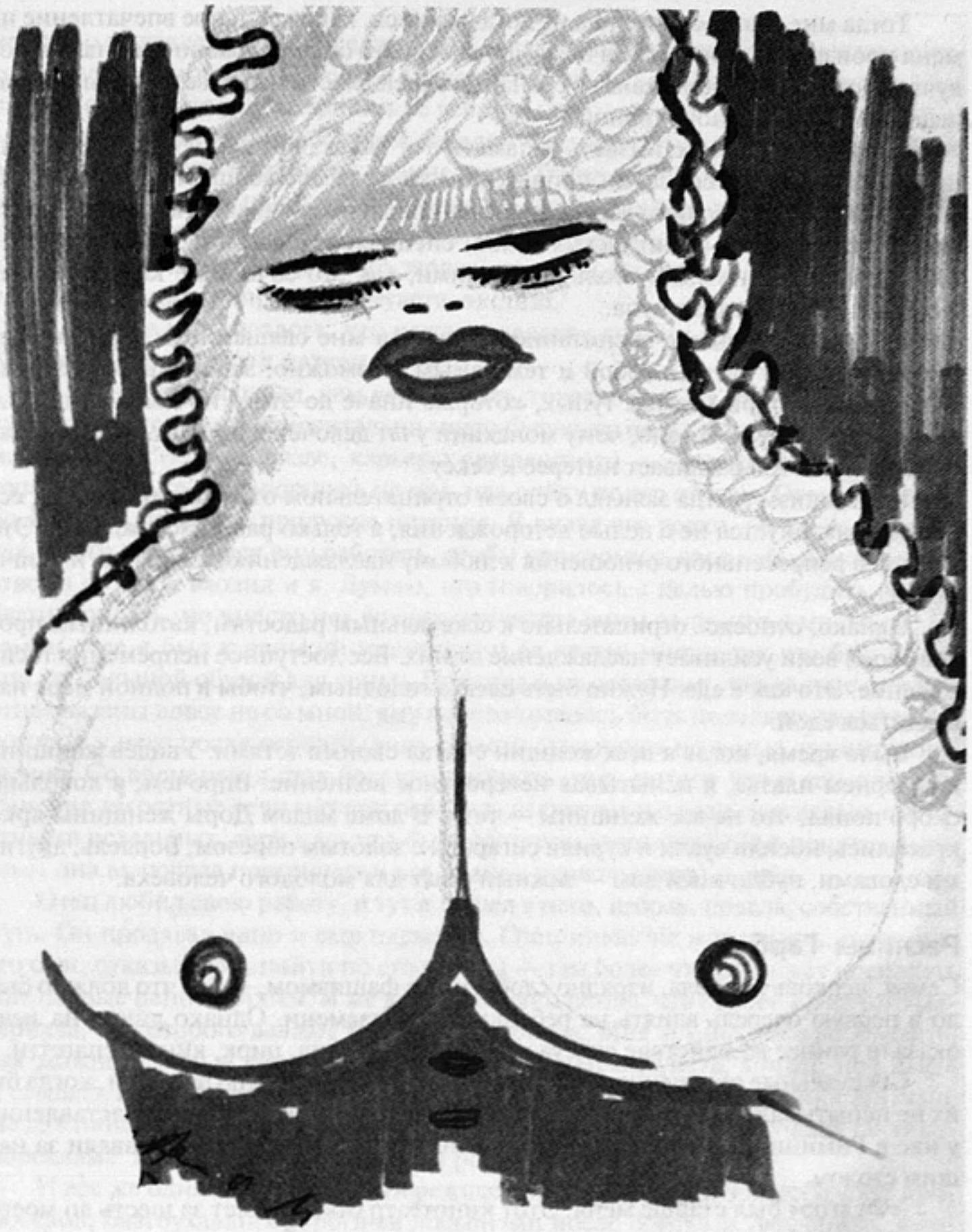
Вот мое самое раннее сексуальное впечатление: я лежу распластанный на кухонном столе, а надо мною, малышом, склонились женские лица, которые кажутся мне огромными и деформированными; женщины визжат от восторга, восхищаясь моим крошечным членикoм, и, как мне кажется, пытаются его измерить.

Помню, как однажды видел мать голой. Это было всего один раз. Тогда я еще не ходил. Говорить я тоже еще не мог, и из этого мать заключила, что я не умею думать, а тем более запоминать. Но зрительный образ запечатлелся, и я запомнил его. Все мы помним больше, чем сами подозреваем. Возможно, наши первые воспоминания — еще о материнской утробе.

Помню, как ползаю по полу и, забравшись под кухонный стол, заглядываю снизу под юбку горничной. Зрелище не очень привлекательное. Там таится что-то темное и страшное. Мне было тогда года два с половиной. Не думаю, чтобы это было проявление сексуального интереса. Скорее, просто любопытство. Во всяком случае, до тех пор пока мать не вытащила меня из-под стола и как следует не отругала. Интерес возник, когда я понял, что делаю что-то запретное, но не раньше.

Даже в самом раннем возрасте я чувствовал связь между «запретным» и «приятным». Но тогда мой сексуальный интерес был направлен на себя самого, а не на кого-то другого.

Приблизительно в то же самое время я впервые сознательно рассмотрел от-



ца без одежды. Разглядывал я его с интересом, но не думаю, что сравнивал свою фитюльку с его впечатляющим органом.

Мое первое сексуальное возбуждение относится к четырехлетнему возрасту, может, немного старше. Я не совсем понимал, что чувствую, просто знал, что чувствую нечто необычное. От этого сладко щекочущего ощущения у меня закружилась голова.

Возбудило меня существо с прыщавой кожей и бритой головой — одна из сестер религиозной общины под названием «Сестры святого Винченцо». Думаю, ей было около шестнадцати лет. Мне она казалась загадочной взрослой женщиной. Я ходил за нею по пятам, как привороженный.

Я не знал, догадывалась ли она о моих чувствах. Во всяком случае, они не были ей неприятны. Она тискала меня, прижимала к себе. Мои ощущения при этом были бесподобны. Я терся то об одну ее полную грудь, то о другую, чувствуя щекой соски. А этот постоянно исходивший от нее удивительный запах...

Я не сразу понял, что это такое, но потом меня осенило. Волшебный эротический аромат складывался из запаха картофельных очистков и прокисшего супа. В обязанности моей любимой входило чистить картошку для обеда, и после окончания трудов она вытирала руки о фартук. Божественный запах! Ее тело было мягким и теплым, очень теплым. Когда она прижимала меня к себе, я был на седьмом небе и весь становился, как кисель. Я надеялся, что так будет вечно.

Тогда мне казалось, что она не догадывается, какое сильное впечатление на меня производит. Теперь же я не сомневаюсь, что она прекрасно все знала и получала большое удовольствие от сознания своей власти над чувствительным малышом, власти полной и явной.

Мне трудно сейчас вызвать в памяти тот запах, но, думаю, если бы пришлось вдохнуть его снова, он произвел бы то же самое волшебное действие. С того времени я постоянно жажду повторения давнего ощущения. Я перенюхал множество дорогих французских духов, специально созданных для обольщения, но ни одни не были столь чарующими, как это сочетание картофельных очистков и прокисшего супа.

Первое сексуальное воспитание преподали мне священники, предостерегавшие детей от «игр» с собой и тем самым, возможно, заронявшие грешные мыслишки в головы самых тупых, которые иначе до этого не додумались бы. Меня всегда интересовало, чему монахини учат девочек в школах. Вообще, католицизм быстро развивает интерес к сексу.

Католицизм всегда заявлял о своем отрицательном отношении к сексу, если тот практикуется не с целью деторождения, а только ради наслаждения. Это часть его репрессивного отношения к любому наслаждению, к свободе и к личности.

Однако, относясь отрицательно к сексуальным радостям, католицизм против своей воли усиливает наслаждение от них. Все доступное непременно гасит желание. Это как в еде. Нужно быть слегка голодным, чтобы в полной мере насладиться едой.

Было время, когда я всех женщин считал своими тетями. Увидев женщину в вечернем платье, я испытывал невероятное волнение. Впрочем, я довольно скоро понял, что не все женщины — тети. В доме мадам Доры женщины ярко красились, носили вуали и курили сигареты с золотым обрезом. Бордель, другими словами, публичный дом — важный опыт для молодого человека.

Ресницы Гарбо

Семья, церковь и школа, изрядно сдобренные фашизмом, — вот что должно было в первую очередь влиять на ребенка моего времени. Однако лично на *меня* оказали раннее воздействие сексуальные переживания, цирк, кино и спагетти.

Сексуальные ощущения пришли ко мне сами. Не помню времени, когда бы их не испытывал. Цирк я открыл для себя, когда циркачи давали представления у нас в Римини, кино впервые увидел в «Фулгоре», а спагетти подавали за нашим столом.

«Фулгор» был старше меня. Этот кинотеатр открыли лет за шесть до моего рождения, и первый раз меня привели туда года в два. Он стал для меня настоящим домом — более *родным*, чем все места, где я жил в детстве.

Меня водила туда мать — ради своего, а не моего удовольствия. Ей нравилось смотреть кино, а я был как бы в нагрузку. Не помню, какой был первый увиденный мной фильм, однако хорошо помню череду разных фантастических образов, которые мне нравились. Мать рассказывала, что я никогда не плакал и не крутился на стуле, и поэтому она могла брать меня с собой всякий раз. Еще не понимая, что вижу, я уже знал, что это нечто чудесное.

Первые десять лет моей жизни кино было немым, фильмы шли с музыкальным сопровождением. Звук пришел в «Фулгор», когда мне было почти десять. Я постоянно туда бегал, там показывали преимущественно американские ленты. Американское кино стало *нашим*. Чарли Чаплин, братья Маркс, Гари Купер, Роналд Колмен, Фред Астер и Джинджер Роджерс — все они были нам родными. Мне нравились фильмы с Лаурелом и Харди[4]. Я всегда больше любил комедии. Еще мне нравились детективы и картины про репортеров. Фильм, в котором главный герой носит полушинель, не мог не захватить мое воображение.

Матери нравилась Гарбо. Я видел кучу фильмов с ней, хотя это был не мой выбор. Мать говорила, что Гарбо — величайшая актриса нашего времени, и часто плакала над ее фильмами в темноте зрительного зала. На черно-белом экра-

[4] Лаурел и Харди — комическая пара немого кино.

не Гарбо выглядела такой бледной, что казалась призраком. Я совсем не понимал, о чем ее картины. С Томом Миксом[5] она не выдерживала сравнения. Мне оставалось только рассматривать ее ресницы.

Сидя в зале «Фулгора» перед началом фильма, я чувствовал необычайное волнение. Восхитительное ожидание чуда! Такое же чувство я всегда переживаю, входя в Пятый павильон «Чинечитта», только теперь это чувство взрослого человека, способного контролировать чудо, потому что оно в *его* руках. Это чувство состоит из сексуального заряда, нервной дрожи, предельной концентрации внимания, напряжения чувств, экстаза.

В детстве мне казалось, что каждый человек должен хотеть быть клоуном. Каждый — кроме моей матери.

Я очень рано осознал, кем *не хочу* быть, гораздо раньше, чем понял, кем хочу. Отцовские планы относительно моего будущего подходили мне еще меньше материнских (кроме, разве, карьеры священника) — отец хотел видеть меня торговцем. Я же и представить не мог, что пойду по его стопам. Отец разъезжал по Италии, продавая продукты питания. Я видел его редко, но часто слышал, как много приходится ему работать, чтобы прокормить свое небольшое семейство, в которое входил и я. Думаю, это говорилось с целью пробудить во мне благодарность, но вместо нее возникло чувство вины за то, что я много ем. На самом деле я был худенький мальчуган и ел не так много, так что был не такой уж большой обузой для семьи. Но тогда я не осознавал, что частые отлучки отца связаны вовсе не со мной: ему просто хотелось быть подальше от матери, с которой у него после первого угара страсти сложились не самые лучшие отношения. Со временем я стал больше понимать отца, потому что и сам с трудом выносил тягостные речи матери: она была несчастна и с радостью делала несчастными остальных, веря в то, что быть слишком счастливым (а в понятие «счастье» она включала практически все земные удовольствия) — грех.

Отец любил свою работу, и тут я пошел в него, избрав, правда, собственный путь. Он продавал вино и сыр пармезан. Отец никак не мог понять, почему я, его сын, отказываюсь пойти по его стопам — тем более что он может преподать мне первые ценные уроки. Я же довольно рано понял, что скроен не из того материала, из которого делают хороших торговцев. Мне трудно даже вообразить, как можно, глядя в лицо людям, предлагать: «Пожалуйста, купите мой сыр!» Я слышал, как отец расхваливает достоинства своих сыров в сравнении с другими. Не то чтобы я сомневался в истинности его слов, нет, но меня смущала такая самореклама. Для этого я был слишком робок.

И все же однажды, уже будучи режиссером и находясь в обществе двух продюсеров, благоухавших дорогими лосьонами после бритья и увешанных золотыми цепочками и кольцами, я вдруг понял, что в конце концов против своей воли стал-таки подобием отца. Меня тоже вынудили продавать сыр, только у меня он называется фильмами, а продюсеры, которые их покупают, не столь высоко оценивают эти произведения искусства, как покупатели отца — его оливковое масло и prosciutto[6].

Только после смерти отец впервые стал для меня человеком, которого я мог понять: ведь он тоже что-то искал и не так уж сильно отличался от меня. Аннибал Нинчи, актер, игравший в «Сладкой жизни» и в «8 $^1/_2$» отца Мастроянни, похож внешне на моего отца и к тому же был его любимым итальянским актером в годы, предшествовавшие второй мировой войне.

Не думаю, что моя мать хотела иметь такого сына, как я. Эта строгая и религиозная женщина была очень несчастна с моим отцом, однако, оставшись одна, тяжело переносила свое одиночество.

Не сомневаюсь, что замуж она вышла девственницей. Даже больше чем девственницей. Думаю, никогда до этого она не испытала мужского прикосновения, поцелуя, робкого юношеского ощупывания, такого естественного для нормальных подростков. Кто-то может подумать, что это результат сурового воспитания, однако мне кажется, что ей не приходилось сдерживать сексуальные порывы: они были ей либо неизвестны, либо отвратительны.

---

[5] Том Микс (1880—1940) — звезда немых голливудских вестернов.

[6] Ветчина, окорок (*итал.*).

Отец не получал того, что ему было нужно, дома, поэтому искал это на стороне. Так как он много разъезжал, возможностей у него было предостаточно. Каждый раз он отсутствовал по нескольку недель, и во время этих отлучек мать непрерывно плакала.

Возвращаясь из очередной поездки, отец всякий раз привозил матери подарки, но, похоже, это злило ее еще больше. Тогда я не понимал того, что, видимо, понимала она. Подарки были не столько свидетельством любви, сколько доказательством вины.

Между качеством подарка и похождениями на стороне была, вероятно, некая зависимость. Если интрижка была незначительной, дело ограничивалось какой-нибудь вазочкой, если случалось что-то более запоминающееся, то преподносилось серебряное блюдо.

Помню, однажды отец привез матери роскошное платье. Мы с братом Рикардо подглядывали в слегка приоткрытую дверь и видели, как мать распаковывает подарок. Она развязала ленту и развернула бумагу. Затем открыла коробку и извлекла оттуда самое красивое платье, какое мы только видели. Оно все сверкало и переливалось; позже нам сказали, что его специально расшивали блестящими нитями. Отец с горящими от волнения щеками спросил у матери, нравится ли ей подарок.

Не сказав ни слова, мать бросила платье на стол. После некоторого молчания, которое всем нам показалось очень долгим, она сказала, что *не привыкла* носить такие платья и что оно больше подходит «его подружкам».

Мне кажется, один мой сон многое говорит о моих отношениях с родителями — ведь я всегда верил, что в снах больше истины, чем в реальных фактах.

Снилось мне, что, приехав в Римини, я решил остановиться в «Гранд-отеле». Стоя у конторки, заполняю обычную форму. Портье всматривается в мое имя и говорит: «Феллини. В нашей гостинице уже живут люди с такой фамилией». И, глядя в сторону открытой галереи, добавляет: «А вот и они». Я поворачиваю голову и вижу мать и отца. Однако молчу. «Вы их знаете?» — спрашивает портье. «Нет», — отвечаю я. «А хотели бы познакомиться?» И я опять отказываюсь: «Нет, спасибо. Не стоит».

Только после смерти отца я узнал, что он хранил мои первые рисунки и всегда возил их с собой. И тогда я впервые понял, что он любил меня и гордился мной.

Гены, отвечающие за вкус, должно быть, у меня от отца, а может, лучше назвать их развитыми вкусовыми рецепторами? Я с легкостью определю, надкусив тончайший ломтик, возраст сыра пармезан, точно сказав, сколько ему лет — три года, семь лет, одиннадцать. А уж что до prosciutto...

Рим стал присутствовать в моих мечтах раньше чем я был способен вообразить, каким он может быть. Я думал, что он такой же, как Римини, только больше, или вроде Америки, только меньше. Но уже тогда я знал, что именно там хочу жить, и подгонял время, чтобы поскорее вырасти и переехать туда. Но мне не пришлось долго ждать.

Когда мне было лет десять, у дяди, жившего в Риме, случился удар; тетка сообщила об этом матери в письме и позвала ее в Рим повидать брата. Мать взяла меня с собой. Все сладости, присылаемые родственниками на Рождество, померкли перед зрелищем самого Рима. Реальность оказалась, как редко бывает в жизни, прекраснее самых ярких вымыслов.

В Рим мы поехали на поезде. Больше всего мне нравилось смотреть на пролетающие за окном картинки жизни: это напоминало смену кадров на экране «Фулгора». Но поезд мчался слишком быстро, и они не успевали запечатлеться в памяти.

Первая встреча с Римом вызвала в моей душе благоговейный страх и одновременно чувство, что я обрел дом. Я понял, что Рим — место, где мне предназначено жить, где я *должен* жить: это мой город. С дядей мне не удалось повидаться, он был слишком слаб, но на этот раз я получил от него и тети дар более ценный, чем пакетики с нугой на Рождество.

Когда мы вернулись в Римини, у меня впервые в жизни появилась цель.

Меня нельзя было заставить соревноваться в том, к чему у меня нет способностей. Например, атлетика. Никогда не блистал по этой части. И интереса к ней не испытывал, хотя, будучи худым, как скелет, не мог не завидовать молодым атлетам с накачанными мускулами, которые выступали в греко-римской борьбе перед публикой чуть ли не в чем мать родила. Я же испытывал ужас при одной только мысли, что меня могут увидеть в плавках. Всю жизнь я стеснялся своего тела. По натуре я не склонен к соперничеству и всегда уклонялся от всяческих соревнований. В душе я всегда симпатизировал и сопереживал побежденным. Повзрослев, я стал испытывать страх перед красивыми женщинами. Во мне до сих пор сидит этот страх, он зародился еще в Римини, когда я тайно любовался немками и шведками, которые приезжали к нам летом и казались такими недоступными.

Мальчишкой я хорошо свистел. Мать как-то похвалила меня; ее похвала привела к тому, что все последующие месяцы в доме только и слышали что мой свист, и это всем изрядно надоело. К счастью, и мне тоже.

В младших классах я пел, и учителям нравился мой голос. Он был довольно высокий. Мне говорили, что с годами он понизится, но больших перемен не произошло. Меня поощряли, и потому я пел: мне больше нравились похвалы, чем само пение. Меня всегда стимулировало одобрение, а не критика. Я пел до тех пор, пока мой брат Рикардо не пошел в школу. Он пел гораздо лучше меня. У него был действительно прекрасный голос. Можно сказать, дар Божий. Учителя пришли в полный восторг. Так я перестал петь. И уже никогда больше не пел. На общественных сборищах, где поется гимн или что-нибудь в этом роде, или на дне рождения друга я стараюсь не участвовать в пении и только притворно шевелю губами. Надо сказать, я никогда не переживал, что бросил петь.

Мне всегда хотелось вставить в какой-нибудь фильм историю моей первой любви, но каждый раз она не укладывалась в сюжет, и, кроме того, я боялся, что это может показаться банальным, ведь подобная мысль уже многим приходила в голову. Когда мне было шестнадцать, я увидел девушку неземной красоты, она сидела у окна в доме неподалеку от моего. Хотя я никогда не видел ангелов, в моем представлении они выглядели именно так, как эта девушка.

Я не был с ней знаком и даже никогда прежде не видел. Может быть, я просто не был готов раньше к такой встрече. Я понимал, что должен с ней познакомиться, но не знал, как это лучше сделать. Время было другое, и этикет был другой — допотопный.

Я подумывал было нарисовать на заледенелом окне ее портрет, сопроводив кратким посланием, но потом решил, что это будет слишком уж утонченным поступком. Не подпишись я, она не поймет, кто ее нарисовал, а если бы и подписался — не поймет тоже. Кроме нее мое послание прочтут и другие люди. В том числе ее родители. Да и лед на стекле может растаять.

В конце концов я решил, что лучше всего действовать открыто. Я нарисовал ее портрет по памяти. А проходя мимо окна, протянул ей рисунок. Улыбаясь, она грациозным движением приоткрыла окно и взяла листок. На обратной стороне я написал несколько слов, приглашая ее прийти на всем известный пятачок в Римини.

Девушка явилась точно в условленное время. Я уже ждал ее с цветами. Она была пунктуальна; это качество я ценю в женщинах, да и в мужчинах, впрочем, тоже. Оно — то уважение, какое мы проявляем к другому человеку. Я всегда считал, что на свидание к женщине нужно приходить раньше срока и ждать *ее*. В тот давний день я явился на место встречи так рано, что к моменту появления своей дамы изрядно устал. Я воображал, что она не придет, и уже подумывал о том, чтобы уйти. И тогда все сомнения перевел бы в разряд реальных истин.

С этого времени мы регулярно гуляли вместе, катались на велосипедах и устраивали пикники, на которые я всегда приносил отцовский сыр пармезан.

В моих мечтах я целовал ее. Мечты эти были чрезвычайно романтичны и исключительно благородны. Я боготворил ее и вызволял из многих безнадежных ситуаций, побеждал угрожавших ей драконов, людей и всех прочих. Девушке было всего четырнадцать, и я не решался поцеловать ее, боясь таким образом

спугнуть свою музу. Кроме того, я в свои шестнадцать лет еще ни разу не целовался и не знал толком, как это делается.

Наши отношения внезапно оборвались. Я передал своей возлюбленной через ее брата любовное письмо, на которое тот должен был принести ответ. Мальчика перехватила моя мать, которая предложила ему в мое отсутствие полакомиться соблазнительно выглядящим пирогом. У нас никогда не переводилась вкусная еда. Глупый мальчишка настолько увлекся пирогом, что совсем забыл о письме, оставив его прямо на столе, и мать не замедлила его прочесть.

Конечно же, она сразу подумала о самом плохом. Не сомневаюсь, что в самых смелых своих мечтах я не мог вообразить ничего, что могло бы сравниться с ее догадками: ведь моя концепция греха была не столь изощренной, как ее. Мать тут же направилась в дом девушки и, вызвав родителей моей подружки, обвинила *их* дочь в том, что она соблазнила *ее* сына. Ах, если б это было правдой!

Родители девушки отнеслись к подобным обвинениям как к безумному бреду (чем те по сути и являлись). Однако решили все же не портить отношения с соседкой, жившей через улицу. Хотя я не присутствовал при этой сцене, думаю, что мать в сознании своей правоты являла грозное зрелище.

Я был так сконфужен, что и подумать не мог, чтобы пойти к даме моего сердца. Я был не мужчиной, а всего лишь ребенком. Всю свою жизнь я оставался трусом — и в физическом, и в эмоциональном плане. Я не выношу споров и всеми силами стараюсь избежать объяснений и ссор, особенно с женщинами.

Вскоре ее семья переехала в Милан. Не сомневаюсь, что это никак не было связано со мной. По этому поводу я переживал противоречивые чувства. Было грустно, что никогда больше я не увижу этого ангела, и в то же время я был благодарен судьбе за то, что удалось избежать постыдной сцены встречи с возлюбленной.

Но то был еще не конец. Спустя несколько лет, уже в Риме, я получил от нее письмо, в котором она сообщала свой номер телефона. Я позвонил ей в Милан. Она пригласила меня навестить ее. Наша встреча была чудесной. Моя детская подруга вдохновила меня на написание нескольких рассказов. А я ее — даже на большее. Она стала журналисткой и спустя годы написала целый роман о наших отношениях, который я не читал, но о котором слышал. Несомненно, что в этом roman à clef[7] я был героем, а она героиней. Похоже, она помнила больше меня о прошлом — и не только о нашей детской влюбленности, но и о том, что было между нами во время свидания в 1941 году. Тогда я еще не встретил Джульетту.

Довольно рано, лет этак в одиннадцать, я стал рассылать по почте свои рисунки и карикатуры в журналы Флоренции и Рима. В двенадцать я уже посылал рассказы, скетчи и анекдоты, сопровождая их своими иллюстрациями. Первоначальная идея всегда была живописная, а уж потом придумывалась соответствующая история. У меня был целый набор псевдонимов, которыми я пользовался, чтобы издатели не заподозрили, что все это создано одним человеком. Теперь мне трудно понять, зачем я это делал. Тогда же мой поступок казался логичным. Не знаю, что было бы, если б один из журналов выслал на один из этих псевдонимов деньги. Мне даже не пришло в голову, что почтальон просто не знал бы, кому их нести. Обычно все псевдонимы начинались на букву «Ф» — как мои фамилия и имя. Впрочем, никаких проблем с получением гонораров не было по той простой причине, что они не приходили: первые деньги я получил значительно позже.

Дом сердца

В 1937 году я уехал во Флоренцию. Мне было тогда семнадцать. На самом деле я рвался в Рим, но Флоренция была ближе. Там находился еженедельный юмористический журнал «420», куда я посылал рассказики и рисунки. Меня взяли туда на работу. Работы было немного, денег и того меньше, но и журналист-то я был тогда никудышный. Меня использовали в качестве курьера. Но то была

[7] Роман с прототипами (*фр.*).

моя первая работа, я получал первое твердое жалованье и был полон надежд, пусть никто в журнале и не носил полушинель, как герои американских боевиков. Во Флоренции я задержался только на четыре месяца, после чего вернулся в Римини, пообещав матери подать документы на юридический факультет Римского университета. Свое слово я сдержал, но на занятия так и не явился. Ведь этого я не обещал.

Окончательно я перебрался в Рим только в январе 1938 года. Сойдя с поезда и ступив на перрон, я с первых минут понял, что Рим, о котором я мечтал, не разочарует меня. Так и случилось.

Я устроился на работу в газету. Мне было восемнадцать. Денег, которые я зарабатывал, ни на что не хватало. Я мог позволить себе чашечку кофе и хлеб на завтрак и скромный ужин, но на обед денег не оставалось. К счастью, я пользовался кредитом в тех кафе, которые часто посещал. Когда дела пошли лучше, я стал питаться более регулярно — сомнительное преимущество, как оказалось позже.

На то, чтобы стать газетчиком, меня подвигла шляпа Фреда Макмарри[8]. Представление о журналистах я получил исключительно из американских фильмов. Главное, что я усвоил: они ездят на красивых машинах и их любят красивые женщины. Уже ради одного этого я был готов стать журналистом. О жизни итальянских газетчиков я не имел ни малейшего представления. Когда мечта моя осуществилась и я стал-таки журналистом, все оказалось совсем не так романтично. Я еще не скоро завел себе куртку, напоминавшую полушинель.

Наполовину я римлянин. Моя мать — чистая римлянка, ее корни прослеживаются до начала XIV века, но думаю, что если хорошо покопаться, то можно пойти и глубже. Среди наших предков был знаменитый (возможно, надо сказать — печально знаменитый) Барбиани. Он был фармацевт, входил в папское окружение, а потом его посадили в тюрьму после сенсационного процесса, на котором осудили как участника заговора с целью отравления. Лично я не сомневаюсь в его невиновности. Не имея никакой другой информации, я все равно должен защищать его, ведь он мой предок. У меня такое чувство, что будь он виновен, я бы это знал.

В Рим я приехал девственником. В этом я не признавался друзьям из Римини, у которых (по их словам) был большой сексуальный опыт. Тогда я верил каждому их слову, всему, что они говорили. Я и сам отчаянно врал. Я не мог, конечно, вдаваться в детали, мало что зная об этой области человеческих отношений: мой опыт существовал только в воображении. Позже я с удивлением открыл, что между воображением и сексом существует прямая зависимость. Воображение — важнейшая эрогенная зона. Похваляясь своими сексуальными подвигами, я черпал информацию из снов. Мои сны были великолепны и приносили большое удовлетворение. В них я был настоящим героем-любовником, мое тело никогда не подводило и не стесняло меня, не было никакой неуклюжести или суеты.

Я твердо знал, что не хочу рано жениться. И не хочу угодить в западню, в какую попали отец и мать. Бог весть, что уготовано мне судьбой, но я надеялся, что у меня есть будущее, и хотел обрести его.

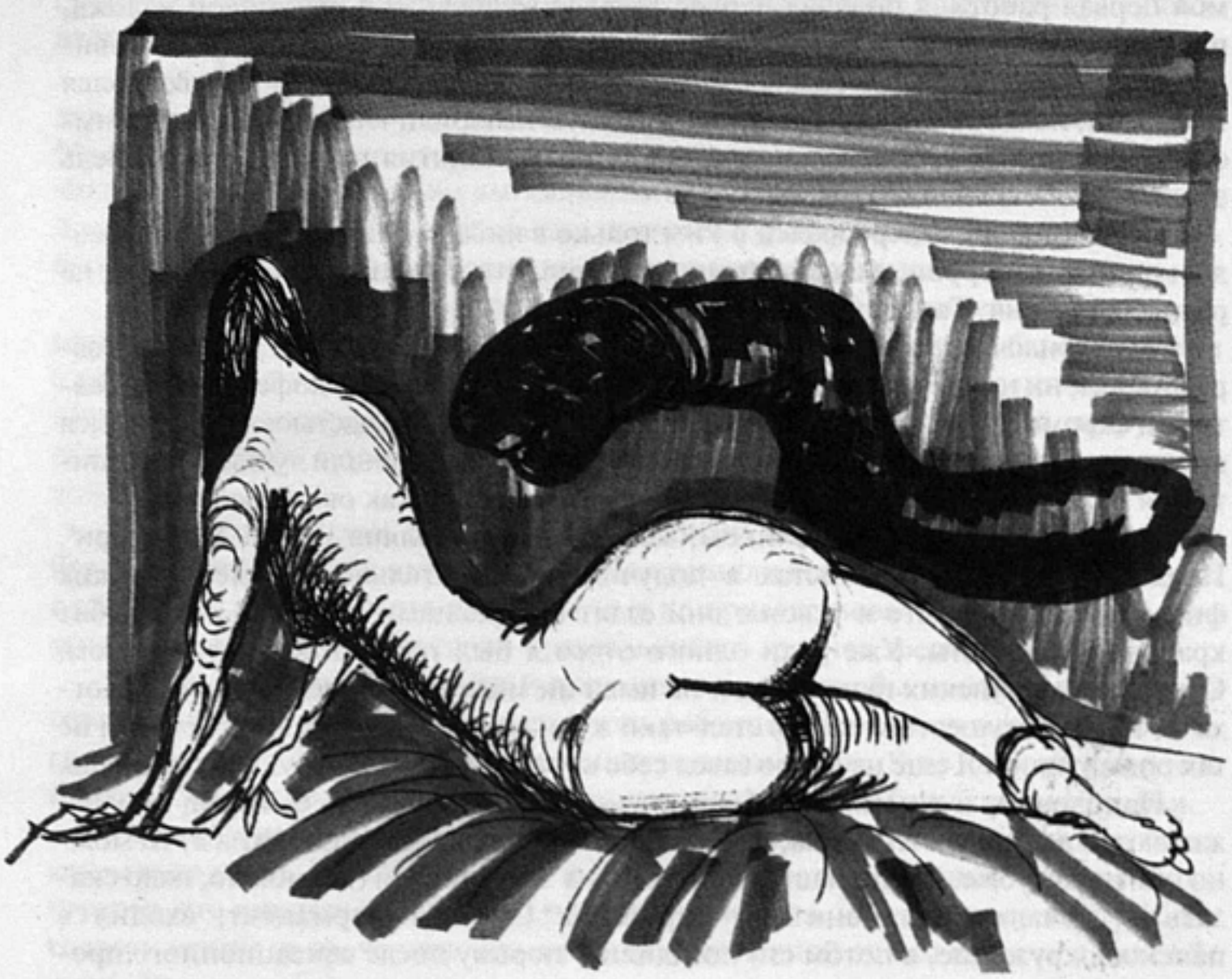
Я жаждал свободы. Я не мог жить по правилам, установленным матерью, которая считала, что должна знать каждый мой шаг (хотя я был уже почти взрослый), и если я недостаточно почтительно с ней разговаривал, отбирала ключи от дома. Счастье я понимал как свободу.

Выход был один — отправиться в бордель. В те дни отношение к публичному дому было несколько иное, чем сегодня. Он воспринимался как жизненная необходимость. И в то же время ассоциировался с чем-то запретным и греховным. Незримое присутствие дьявола, принявшего, возможно, облик хозяйки борделя, увеличивало риск погубить душу. Католицизм сделал секс занятием, дразнящим воображение, — без особой, впрочем, нужды. В молодости гормоны не нуждаются в дополнительном стимулировании.

Мне повезло: когда я вошел в зал, там сидела только одна свободная девушка. Она была молода. Чуть старше меня. Она казалась вполне приличной, славной девушкой, ожидающей своего друга. И этим другом оказался я.

---

[8] Фред Макмарри (1908—1991) — американский комедийный актер.



На ней не было ни черного кружевного, ни красного атласного платья, как принято у подобных женщин, в чем я впоследствии убедился. Такая своеобразная униформа могла меня отпугнуть. Помнится, я так волновался, что любая мелочь могла вывести меня из равновесия.

У девушки был нежный голос, она была молчалива и не агрессивна. Она производила впечатление робкой особы. Позже я решил, что с моей стороны было большой наивностью думать, что проститутка может быть робкой. Но с годами я стал думать: а почему бы и нет? Я знал робких актеров и актрис. Я был знаком с клоунами, которые, сняв клоунскую одежду и накладные носы, становились робкими людьми. Я знал одного робкого режиссера. Я сам довольно робок, когда не работаю и не охвачен творческой энергией, заставляющей меня забывать все на свете. Возможно, все люди робкие и просто притворяются другими.

Наверное, девушка была красива. Во всяком случае, тогда она показалась мне привлекательной. По правде говоря, сейчас я не могу вспомнить ее лицо. Вполне вероятно, что как-нибудь потом я прошел мимо нее на улице, не узнав. А она могла узнать меня. А может, в одежде и не узнала.

Помнится, при встрече я подумал, что она из тех девушек, которым нужно носить белые перчатки. Я удивился, почему такая молодая и хорошенькая девушка сидит одна. Только спустя годы я понял, что она, наверное, только что рассталась с другим клиентом.

Все было чудесно. Реальность оказалась не хуже ожиданий.

Позже я узнал, что на свете существует и нечто большее, гораздо большее — секс в любви. Тогда же я, глупый и невинный мальчишка, поверил, что люблю эту девушку, чье имя я сейчас уже не помню, и не сомневался, что и она, раз уж нам было так хорошо, любит меня.

Мне хотелось узнать ее лучше. Я предложил ей встретиться в другом месте. Наверное, правила это запрещали. Возможно, если бы девушку увидели со мной, то выгнали бы с работы. Я, который сам еще не знал, чем заработать на жизнь, собирался уговаривать ее сменить род занятий. Какое право я на это имел?

На мое предложение девушка ответила отказом. Нет, она не может встречаться со мной за пределами этого дома, но зато я могу навещать ее так часто, как захочу. Она настойчиво меня приглашала.

Я собирался вскоре прийти вновь, но как-то не получилось. Больше я там не был. Но воспоминания остались самые замечательные. Думаю, мне не хотелось портить впечатление. Жизнь моя приняла другой оборот, и мне больше не было нужды посещать бордель, а мой опыт я, как мог, использовал в своих фильмах. Публичный дом — бесценный опыт для писателя или режиссера.

Иногда я вспоминал ту девушку, задавая себе вопрос, не обидел ли я ее тем, что больше не пришел.

Меня всегда интересовал мир за пределами Италии, особенно Америка, но, находясь вне Рима, я каждый раз чувствовал, что мне чего-то не хватает. Ни одно место на земле, когда я оказывался там, не выдерживало сравнения с моим представлением о нем. Только Рим. Он превзошел самые смелые мои ожидания.

Когда я оказался в Риме, мне показалось, что там все постоянно что-то едят. Повсюду я видел людей, смачно жевавших разные вкусности, отчего у меня слюнки текли. В окнах ресторанов мелькало множество вилок с намотанными спагетти. Я даже не подозревал, что существует столько видов макаронных изделий. А богатейшие сырные лавки, несравненный запах теплого хлеба из булочных, на каждом шагу кондитерские...

И я порешил непременно разбогатеть, чтобы поедать столько пирожных, сколько влезет. Именно в этот момент я, который никак не мог набрать нормальный для своего возраста вес, я, который всегда стыдился своей худобы, открыл способ, как поправиться, и это сработало *слишком* хорошо. К тому времени когда у меня появились деньги, чтобы купить столько пирожных, сколько хотелось, я поправился настолько, что не мог позволить себе съесть и одного.

Я не знал, что значит голодать, пока не покинул дом и не уехал во Флоренцию. Всегда готовый чего-нибудь пожевать, я думал, что такое состояние и называется быть голодным. Но подлинные муки голода я пережил только в Риме. Если удавалось продать что-нибудь из своих сочинений, я покупал дополнительные и более аппетитные булочки на завтрак, а также позволял себе выпить лишнюю чашечку кофе. В Риме я узнал, что такое голодные спазмы.

Я вел уединенный образ жизни. Те немногие люди, с которыми я был знаком, не могли позволить себе роскошь устраивать вечеринки, и потому меня никуда не звали. Я же мечтал быть куда-нибудь приглашенным, мысленно воображая заваленный разной снедью буфет, от которого можно не отходить, пока не насытишься.

Со временем, участвуя в разных многолюдных сборищах, я понял, что они мне не очень-то нравятся. Перво-наперво я не был уверен, что представляю интерес для других или могу внести достойную лепту в беседу: ведь я не интересовался ни оперой, ни спортом, ни даже футболом. А быть равнодушным к футболу считалось для мужчины более постыдным, чем оставаться равнодушным к обнаженной красавице. Чтобы не обижать хозяев или тех, кто меня привел, я пытался принимать участие в разговоре. Результаты были неутешительные.

По мере того как ко мне приходила известность, меня все чаще куда-нибудь приглашали, а я все реже приходил.

Когда я чувствую внимание к себе, то сразу робею, у меня появляется неприятное ощущение, что ужин придется отрабатывать. Думаю, что вообще никуда бы не ходил — разве что к друзьям или на деловые встречи, — если бы не Джульетта. Она гораздо общительнее меня и любит повидаться с друзьями. А мне не хочется расстраивать ее.

Я родился практически в одно время с фашизмом. Будучи ребенком, испытал на себе влияние воспитательной системы, которая превозносила героев войны. Нам внушали, что военная форма и ордена делают людей особенными и тех, кто ими обладает, нужно чтить. Нас учили, что нет ничего более достойного, чем умереть за благородное дело, но тут я был плохим учеником. Я никогда не восхищался Муссолини. В новостях, которые шли в кинотеатре «Фулгор», он выглядел жутким занудой. Из всего его черно-белого образа мне запомнились только сапоги.

Войну нам преподносили как нечто, куда надо стремиться, — вроде приема, на который все хотят попасть. Но я не купился на призывы стать солдатом но-

вого Рима и не отправился маршевым шагом на битву с врагом — напротив, я сделал все, чтобы не попасть на «прием». Больше всего мне не хотелось повторить судьбу отца в первой мировой войне. Теперь моя позиция и нежелание быть солдатом армии Муссолини кажутся правильными и даже умными: в противном случае я поддерживал бы Гитлера и нацистов. Но в то время некоторые считали такое мое поведение признаком трусости.

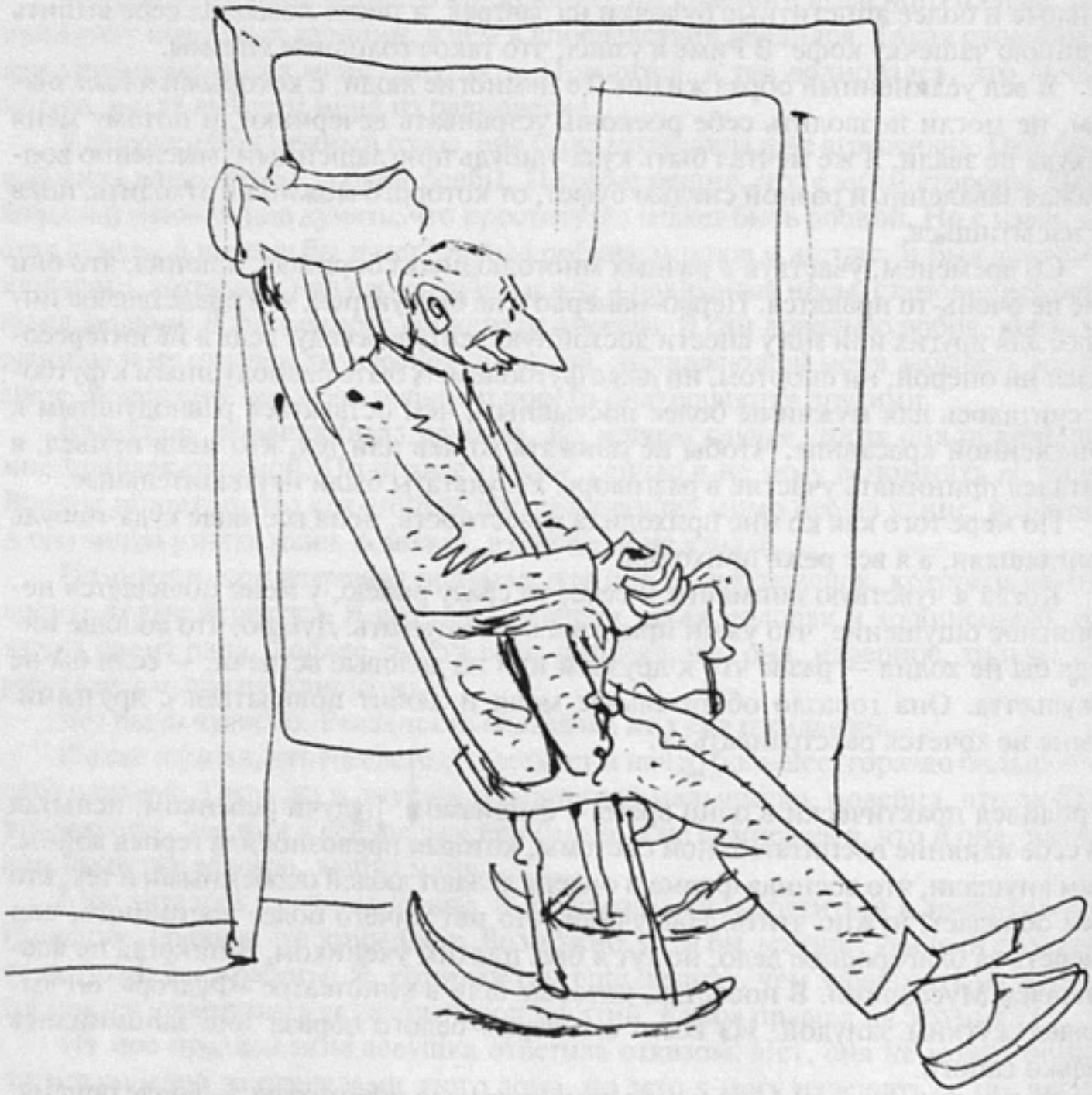
Я подкупал докторов и разыгрывал перед ними разные редкие болезни, достигнув в этом изрядного мастерства. Например, с блеском изображал одышку. Часто перед обследованием я несколько раз пробегал вверх и вниз по лестнице. Я был так убедителен в изображении симптомов болезней, что иногда верил в них сам, чувствуя себя из рук вон плохо. Еще хуже я почувствовал себя, когда итальянских врачей сменили немецкие: итальянским врачам, работавшим в Риме, не разрешили давать справки об отсрочке от воинской службы тем, кто еще может стоять на ногах. Кто-то из приятелей, живших в Болонье, посоветовал мне обратиться в местный госпиталь — там действовали не столь жесткие правила.

Я записался на прием и приехал в госпиталь довольно рано, собираясь, как обычно перед осмотром, побегать вверх-вниз по лестницам в надежде изменить в худшую сторону характер сердцебиения, частоту пульса и цифры давления. В назначенное время меня пригласили в кабинет и предложили раздеться. Итальянские врачи выглядели необычно суровыми и недружелюбными. В госпиталь приехали немецкие инспекторы.

Дожидаясь своей очереди, я освежал в голове симптомы болезни. Доктора должны удивиться, что я еще жив. Я надеялся, что ни одна армия в мире не захочет иметь в своих рядах такого больного солдата.

И тут это случилось. Рванула бомба.

Началась паника. Вокруг бегали люди, рушились потолки и стены. Я вы-



скочил на улицу в одних трусах, с головы до ног обсыпанный известкой и пылью. В руках у меня был ботинок, который я успел схватить в последний момент, непонятно, почему я вынес только один.

У меня были знакомые в Болонье, они жили далеко от госпиталя. Я шел по улице в трусах, но на меня никто не обращал внимания. Это напоминало сцену из фильма Рене Клера, названия его я не помню, там герой в нижнем белье и в котелке входит в полицейский участок, чтобы подать какую-то жалобу. И никто его не останавливает, как будто так и надо. Вот и со мной было так же.

Когда я наконец добрался до друзей, их не очень удивил мой полуголый вид. То были странные и трудные времена. Думаю, сведения обо мне потерялись во время бомбежки, потому что с тех пор меня перестали приглашать на медицинское освидетельствование. Но отсрочки от призыва у меня по-прежнему не было.

Еще во времена своего детства в Римини я нарисовал несколько карикатур на кинозвезд, чьи фотографии вывешивались у кинотеатра «Фулгор». Один мой друг их раскрасил. Карикатуры я подписал «Феллас», и их повесили в фойе кинотеатра. После этого нас с другом стали пускать туда без билетов. Нам не платили. За нашу работу нас вознаграждали бесплатным проходом в кино, причем некоторые фильмы мы смотрели по нескольку раз.

Позже, в Риме, у меня был похожий договор. Одним из первых, с кем я там познакомился, был художник Ринальдо Геленг, с которым мы подружились. Геленг был очень талантлив, особенно как колорист. Он равно хорошо владел и акварелью, и маслом. Мы ходили с ним по ресторанам и кафе и рисовали посетителей. Я набрасывал рисунок, а он его раскрашивал. Денег на жизнь хватало, а иногда какой-нибудь особенно довольный посетитель угощал нас кофе с пирожными или даже обедом.

Наше дело могло бы процветать, если бы Геленг делал и рисунки: он больше льстил заказчикам, чем я. Я же рисовал честно — то, что видел. Люди за другими столиками следили за моей работой, и когда им казалось, что получается не портрет, а карикатура, они отказывались от заказа. Иногда клиенты, посмотрев рисунок, не хотели расплачиваться, а иногда и на самом деле не расплачивались. Но неприятнее всего было когда заказчик платил деньги, а затем тайком сворачивал и выбрасывал рисунок. Мне было больно это видеть, но работать иначе я не умел. У меня не получалось нарисовать то, чего я не видел. Думаю, то же самое происходит у меня и с кино. Я могу делать только то, во что верю и что чувствую.

Мы с Геленгом подрядились также оформлять витрины. Я рисовал, а он раскрашивал рисунки; дело шло хорошо, и так продолжалось до тех пор, пока каждому из нас не дали по отдельной витрине. Предполагалось, что наши рисунки «заманивают» клиентов. Часто нас приглашали, чтобы разрекламировать распродажу. Когда я рисовал, вокруг магазина собиралась толпа зевак, но это отнюдь не означало, что по окончании работы они дружно хлынут в магазин.

Моим коньком были портреты женщин, щедро одаренных природой, пышнотелых, с необычайно округлыми формами. Они зазывали в магазин на распродажу. Эти рисунки были не очень уместны, когда распродавали, к примеру, женскую обувь. Поглазеть на мое творчество обычно останавливались мужчины, а что мужчинам до женских туфель? Поэтому мои роскошные дамы не всегда одинаково хорошо исполняли роль зазывал. Думается, уже тогда стало ясно, что у меня нет особой коммерческой смекалки и умения работать ради денег. Мне не хотелось изменять своему дарованию. Я надеялся, что всегда найдется кто-то, кому то, что я делаю, понравится и он заплатит за мою работу и тем самым не даст мне умереть с голоду. Деньги сами по себе никогда не казались мне достойной целью.

Наш бизнес лопнул, когда я стал расписывать витрины маслом. Обычно это делал Геленг, но тут мы получили сразу два заказа. Меня всегда нервирует, когда за работой наблюдают посторонние, но постепенно я привык, что за моей спиной толпятся зеваки. Однако на этот раз возникла проблема: масляные краски не сотрешь. Я ничего не мог изменить в рисунке, и толпа быстро смекнула, что я влип. Я забеспокоился. Люди гоготали. Хозяин магазина вышел к нам, держа в руках дамскую туфлю на высоком каблуке. Мне вдруг показалось, что сейчас он запустит ею в меня. Я позорно бежал, бросив на месте краски. Самое ужасное, что, убегая, я слышал, как толпа покатывается со смеху. Бегство — мое обычное спасение, давно известно, что я трус.

Находясь вне Рима, я всегда беспокоюсь об этом городе, волнуюсь, как бы чего не случилось с ним в мое отсутствие, как будто мое пребывание в нем может защитить его, спасти от разных напастей. Возвращаясь, я испытываю удивление, видя, что ничего не изменилось. Кафе «Розати» — все то же, как и кофе, который там подают. Сколько бы раз я ни уезжал из Рима, когда я возвращаюсь, он всегда кажется мне еще прекраснее.

Мне нравится жить в старых городах. Новый город старится у вас на глазах, и вы сами чувствуете себя стариком. В окружающей же вас древности трудно заметить признаки увядания. Столетия сделали город таким каков он есть, и несколько лишних десятилетий не могут внести в его облик никаких значительных изменений.

Рим стал моим домом в тот самый момент, когда я впервые его увидел. Тогда-то я и родился. Это был момент моего *настоящего* рождения. Запомни я дату, ее стоило бы праздновать. Такое часто случается в жизни. Когда происходит что-то действительно важное, мы это не осознаем и не обращаем внимания. Нас затягивает текучка. И только оглядываясь назад, мы понимаем, *что* в нашей жизни было по-настоящему великим.

Ее лучший режиссер, но не лучший муж

Я получил работу репортера и карикатуриста в «Марке Аврелии» — это юмористический журнал вроде «Панча». Стал писать для радио. Сочинял разные шутки и анекдоты для кино.

Вскоре я встретил Джульетту Мазину, которая стала моей римской семьей. Я познакомился с ней в 1943 году — тогда она получила роль Поллины в воскресном радиосериале «Чико и Поллина», который писал я. Ее голос я услышал прежде чем увидел ее саму.

Я позвонил ей и пригласил на обед. Выбрал хороший ресторан — очень модный в то время. Я и помыслить не мог, чтобы пригласить ее в менее престижное место. То был акт уважения. Позже Джульетта рассказывала, что была очень удивлена: раньше ее, студентку Римского университета, приглашали только в кафе. Она призналась, что даже захватила с собой лишние деньги — на случай, если мне недостанет денег оплатить счет. Девушка была очень деликатна, говорила, что совсем не голодна и пыталась заказать самые дешевые блюда. Я настаивал, чтобы она взяла все самое лучшее, что только есть в меню, но она зорко следила за ценами. Я был несколько разочарован: ведь это означало, что и я не могу заказать себе все эти вкусности, которые твердо намеревался отведать. Разве я имею право на дорогие блюда, в то время как она заказала себе только дешевые? Прежде чем пригласить ее, я заходил в ресторан и внимательно изучал меню, чтобы быть уверенным в своих возможностях. Позже я узнал, что тетя Джульетты, с которой она жила в Риме, не хотела, чтобы племянница встречалась с незнакомым человеком, даже несмотря на то что он автор сериала, в котором она играет. Однако, услышав название выбранного для встречи ресторана, она смягчилась, видимо, полагая, что в таком шикарном заведении с племянницей ничего плохого случиться просто не может.

Уж не знаю, что подумала тетка Джульетты, когда мы, встречаясь всего несколько месяцев, поженились. Когда люди женятся в двадцатилетнем возрасте, они взрослеют вместе (хотя Джульетта на протяжении нашей совместной жизни не раз говорила мне, что я совсем не повзрослел), тогда они не только любовники, не только муж и жена, но и брат и сестра. Иногда я был отцом по отношению к Джульетте, иногда она мне матерью.

Я всегда испытываю некоторое затруднение, когда приходится говорить о Джульетте как об актрисе: мне трудно оценить ее мастерство в отрыве от ее личности. Наши жизни переплелись очень давно, и все же, говоря с журналистами, я понимаю, что, попытайся я перевести в слова то, какую именно роль она сыграла в моем творчестве, я скажу им нечто такое, чего никогда не говорил ей самой.

Она не только вдохновила меня на создание фильмов «Дорога» и «Ночи Кабирии», но и всегда оставалась в моей жизни маленькой доброй феей. С нею я

Джульетта Мазина, Федерико Феллини

ступил на особую территорию, которая стала моей жизнью, территорию, которую без нее я, возможно, никогда бы и не открыл. Я познакомился с ней, когда ее назначили на главную роль в моей радиопостановке, а она стала звездой всей моей жизни.

Мужчины и женщины по-разному относятся к сексу вне брака. Женщины думают, что когда муж спит с кем-то на стороне, то отдает той, другой, не только свою плоть, но и душу. Но мужчины знают, что это не так. Однако как объяснить жене, что некую часть вас кто-то просто одолжил на ночь?

Мысль о вечном союзе представляется романтичной для женщин, но пугает мужчин. Добрачный сексуальный опыт важен для мужчин, но, к сожалению, его нельзя накопить на всю оставшуюся жизнь.

Мы с Джульеттой были молоды. Мы вместе открывали жизнь. Я познакомил ее с миром секса. Ни у одного из нас не было большого жизненного опыта. У меня его было немного больше. Джульетту очень опекали дома.

Она была такая маленькая и нуждалась в моей заботе. Она была невинная, доверчивая, нежная, очень хорошая. Я руководил ею. Она смотрела на меня снизу вверх во всем, не только в сексе. До этого никто никогда не зависел от меня так сильно. Я влюбился в собственное отражение в ее глазах. Ее любимая фотография, на которой мы сняты вместе, — та, где мы обнимаемся и я возвышаюсь над нею.

В сексуальном плане я был тогда не очень опытен, разве что в воображении — вот где я действительно преуспел! Еще до того как я начал оформлять мысли в слова и опирался только на образы, секс стал занимать господствующее место в моем сознании. Я поставил себе цель: обрести до женитьбы *огромный* сексуальный опыт. Джульетта была девственницей. Моногамность нелегко дается мужчине. Мужчина — не моногамное животное. Пусть он даже изо всех сил старается подавить свою природу. Он совершает над собой противоестественное насилие, и это отнимает больше энергии, чем если бы он просто уступил порыву. Отношения с женщинами всегда давались мне с трудом. Как странно встретить двадцать, тридцать или сорок лет спустя ту, с кем несколько раз оказывался в одной постели. Ей кажется, что ты ей что-то должен. Возможно, мужчина действительно должен помнить обстоятельства подобных встреч, хотя я их иногда и не помню.

Мне кажется, мужчине свойственно видеть целое, всю картину, а женщина особенно чутка к детали.

Однажды, помнится, я был в отъезде и позвонил домой. Джульетта не отвечала, хотя было очень поздно. Я не представлял, где она может быть. Какие только ужасы не приходили мне в голову! Я поклялся себе — и Богу — быть образцовым мужем, если с ней все в порядке. Вскоре она подошла к телефону.

Но и после этого я не был образцовым мужем. Однако думаю, что все-таки был неплохим.

Существует миф, что, поженившись, двое становятся одним целым. Это не так. Скорее они становятся двумя с половиной, тремя, пятью или больше.

Разочарование особенно велико, потому что реальность *очень* отличается от наших представлений о ней. «Они жили долго и счастливо» — это из волшебной сказки. Никто не рассказывает, что стало, когда Золушка превратилась в ворчливую зануду. Нигде не прочтешь о том, что случилось, когда прекрасный принц почувствовал извечный сексуальный зуд и внезапный прилив желания к кому-то, помимо Золушки.

Хотя я не стремился к раннему браку, однако ни разу не пожалел, что женился на Джульетте. За все эти годы мне никогда не хотелось *не быть* ее мужем, а вот она, думаю, много раз раскаивалась, что вышла за меня.

У нас с Джульеттой был очень романтический период ухаживания, и это был брак по любви. Счастливое соединение разума и плоти. Джульетта всегда прочно стояла на земле, я же вечно витал в облаках.

С течением времени я стал тем, кого называют «воскресным» мужем. Почитывал дома газеты. Это было разочарованием для Джульетты: ничто в период ухаживания и в первые годы брака не подготовило ее к перемене во мне. Сама же она не изменилась.

Замужество для Джульетты оказалось не тем, чего она ждала. Оно не принес-

ло ей исполнения заветных желаний. Она мечтала о детях. О собственном доме. И о верном муже. Я ее разочаровал. Она меня нет. Не думаю, что мог бы найти жену лучше.

Я всегда любил в Джульетте ее неиссякаемый оптимизм. Она никогда не теряет надежды. Иногда она живет словно в волшебной сказке, но если враги нападут на ее сказочное королевство, она будет сражаться, защищая его, как рыцарь, а не лить слезы, как несчастная девица. Из-за этого ее свойства у нас с ней часто возникали трудности: она всегда надеялась изменить меня.

Чтобы обрести веру, мне достаточно было обратиться к Джульетте. Может быть, поэтому у меня никогда не возникало потребности в формальной религии. В моей жизни ее место занимала Джульетта.

Однажды, очень рассердившись на меня за какой-то очередной проступок (не помню, какой), она сказала: «Давай разделим квартиру. Ты будешь жить здесь, а я здесь». И начала чертить план, с тем расчетом, чтобы ни один из нас не мог ступить на территорию другого и имел собственный выход. Она и правда была в гневе. «Отличная мысль», — сказал я. Мои слова шокировали ее. «Я имею в виду: для кино, — быстро прибавил я. — Непременно использую в фильме».

Очень важно иметь общие воспоминания. Думаю, самое страшное для меня — жить так долго, что на свете не останется никого, с кем бы я мог разделить воспоминания.

Джульетта всегда заботилась обо мне. Следила, чтобы я надевал одинаковые носки, беспокоилась, не промочил ли я ноги и не схватил ли простуду. Есть множество подобных мелочей, которые либо укрепляют, либо разрушают брак. Даже когда мы ссорились, я знал, что она любит меня.

Ни один человек не значил для меня так много, как она. Однако ни она, ни я не получили правильного воспитания, которое подготовило бы нас к супружеству: ведь волшебная сказка не имеет ничего общего с человеческой природой. Наши отношения следовало бы назвать не браком, а связью, мне хочется назвать их именно так.

Я не такой уж хороший друг. Не такой уж хороший муж. Джульетта заслуживает большего. Возможно, я ее лучший режиссер, но не лучший муж.

В начале наших отношений с Джульеттой я испытал новые радости и первое большое горе.

Когда меня спрашивают, есть ли у меня дети, я всегда отвечаю кратко и быстро: «Нет. Мои картины — вот мои дети.» Так я отделываюсь от дальнейших расспросов и закрываю тему, которую я не люблю обсуждать. Даже теперь, когда прошло много лет, такие разговоры ранят, вызывая в памяти то тяжелое время.

То, что Джульетта хочет иметь детей, я знал еще до свадьбы. Она о них всегда мечтала. Что до меня, то я никогда об этом специально не думал, хотя если бы меня спросили, ответил бы: «Конечно. Со временем».

Мы не говорили много на эту тему. Не называли, к примеру, точное число будущих детей. Предполагалось, что у нас будут дети, но Джульетта была более озабочена этим вопросом, чем я. Мне казалось, что нам следует подождать окончания войны.

Мне было двадцать три года, а Джульетте — двадцать два. Она, на год моложе, казалась старше меня, так как была более зрелой и лучше воспитанной. Она происходила из более образованной среды. Джульетта жила раньше в Болонье, Милане и Риме, училась в Римском университете. Кроме того, я верю, что до определенного возраста девушки по многим статьям опережают юношей.

Шла война. Половину времени я тратил на то, чтобы скрываться, не существовать, быть никем. Вторую половину проводил на людях, пытаясь чего-то добиться.

Установленный порядок рухнул в одночасье. Патрули просто прочесывали улицы в поисках молодых людей нужного возраста, на которых не было военной формы. Единственно правильным было совсем не выходить на улицу. Но мне это давалось нелегко. Я был молод, полон энергии и, что греха таить, еще глуп. И пребывал в том возрасте, когда считают, что плохие вещи случаются только с другими. Я жил в Риме и не мог постоянно прятаться в квартире тетки Джульетты. Я стремился чего-нибудь добиться в жизни, прославиться, но это в

будущем, а сейчас заработать хотя бы на еду. Будь я мудрее, я переждал бы опасное время дома, не высовывая носа на улицу. Однако я не выдержал и вышел.

Я выбрал путь, проходивший через площадь Испании, — мой любимый маршрут. Будь я повнимательнее, непременно заметил бы встревоженные взгляды прохожих. Меня никто ни о чем не предупредил: все боялись. Военные оцепили район и проверяли документы у всех молодых людей в штатском. Поняв, в чем дело, я хотел было вернуться, но обратный путь уже перекрыли.

Выхода не было. Я оказался в западне. Что ж, только без паники. Нужно использовать весь мой словесный дар и выпутаться из этой переделки.

Нас погнали к Испанской лестнице. Среди проверяющих были немцы. Их знания итальянского хватало только на то, чтобы попросить предъявить документы и бумаги об отсрочке от воинской повинности.

Не успел я опомниться, как уже сидел в грузовике с другими молодыми итальянцами, путь к отступлению был отрезан. Я понимал: нужно что-то делать, но не знал что.

Тогда я подумал: а если бы я писал рассказ? Как поступил бы мой герой?

Я заметил стоящего поодаль на улице немецкого офицера. В руках он держал сверток с panettone[9] из кондитерской на Виа делла Кроче. По-видимому, это был человек со вкусом: то была лучшая кондитерская в Риме.

Выпрыгнув из тронувшегося грузовика, я бросился к немцу, крича: «Фриц! Фриц!» — а подбежав, сжал в объятиях, словно тот был мой потерянный и вновь обретенный любимый брат. Грузовик продолжал ехать, и меня не пристрелили, что было вполне возможно. И все же только мой сценарий, при всех его недостатках, дал мне силы действовать.

Немецкий офицер был так удивлен, что даже выронил кекс. Я поднял его и вручил немцу. Он заговорил со мной на немецком, который показался мне по звучанию очень рафинированным. Я не понял ни слова. Думаю, он объяснял, что его имя не Фриц. Наверное, его и правда не так звали, но в то время я знал только два немецких имени: Фриц и Адольф.

Я постарался как можно быстрее убраться восвояси, с трудом превозмогая желание бежать и изо всех сил стараясь не вызывать подозрения, что, возможно, лишь привлекало ко мне внимание. На Виа Маргутта я украдкой бросил взгляд через плечо, увидел позади нескольких итальянцев в штатском, которые вполне дружелюбно смотрели мне вслед, и бросился бежать.

Зайдя в какой-то магазин, я проторчал там около часа, делая вид, что рассматриваю товары. Потом вышел и направился на квартиру тетки Джульетты. С тех пор я считаю Виа Маргутта счастливой улицей для себя. Думаю, именно поэтому со временем сюда и переехал.

Этот случай был для меня шоком. Оказывается, жизнь, полная трагических случайностей, могла оборваться в любой момент. Джульетта хотела, чтобы я на ней женился. В отличие от нее, я не чувствовал в этом настоятельной потребности, но я любил ее, и к тому же будущее, казавшееся прежде бесконечным, неожиданно перестало казаться таковым.

Мы поженились 30 октября 1943 года. На открытке о бракосочетании, которую я нарисовал для Джульетты, наш будущий младенец спускается к нам с небес.

Церемония происходила на квартире тетки. Нам повезло, что в доме жил священник, который и совершил обряд. На нем присутствовали только несколько родственников и близкие друзья. Наши родители, жившие в других городах, ничего не знали — телефоны работали тогда из рук вон плохо. Из-за войны трудно было связаться с кем-то, жившим не в Риме.

Наш друг Альберто Сорди не мог присутствовать на церемонии, потому что играл в спектакле в театре неподалеку, и мы сами после венчания направились к нему. Мы вошли в зал, когда он находился на сцене. Увидев нас, он прибавил свет и объявил публике: «Мой дорогой друг только что женился. Не сомневаюсь, в будущем ему не раз будут устраивать овации, но давайте начнем прямо сегодня». Луч высветил нас с Джульеттой. Мне никогда не удавалось вовремя спрятаться.

---

[9] Кекс (*итал.*).

Джульетта забеременела раньше чем мне того хотелось, но она была на седьмом небе, и поэтому я тоже радовался. Я стремился к тому, чтобы Джульетта была счастлива, и раз для нее рождение ребенка счастье, значит, это счастье и для меня. Такая перемена в нашей жизни немного страшила, но мы оба с нетерпением ждали рождения малыша.

А потом случилась ужасная вещь. Джульетта упала с лестницы и потеряла ребенка. Она не хотела знать, кто он — мальчик или девочка. Может, боялась, что тогда он станет для нее еще реальнее? Мне сказали, что был мальчик. Мы хотели назвать его Федерико. Джульетта очень переживала из-за выкидыша, но она всегда была стойкой. И она была так молода.

Исцелить ее боль мог только другой ребенок, и его надо было поскорее завести.

Не помню, чтобы мы сознательно это планировали, но Джульетта опять забеременела. Когда Джульетта сказала мне об этом, мы оба были счастливы.

Мы не думали о войне, хотя положение на фронте было все хуже, или о том, как я буду добывать деньги для нас троих. Мы думали только о нашем малыше.

Джульетта Мазина, Федерико Феллини

Мы с Джульеттой верили, что хорошо знаем друг друга. Думаю, так и было. Тогда мы знали друг друга лучше, чем двадцать лет спустя. В воюющей Италии мы по-прежнему оставались почти детьми.

Родился мальчик. Мы назвали его Федерико. Наш сын прожил только две недели.

Джульетте сказали, что она не сможет больше иметь детей. Наш сын оставался с нами достаточно долго, для того чтобы мы узнали его и поверили в его существование. От этого Джульетте было еще тяжелее: она всегда мечтала быть матерью. Трудно представить, что она испытала, когда ей сказали, что теперь это невозможно.

Будь в больнице лучше уход... Находись под рукой нужные лекарства... Не будь войны, малыша Федерико могли бы спасти. Возможно, могли помочь и Джульетте, и она смогла бы иметь еще детей.

Ушедший ребенок связал нас в каком-то смысле крепче, чем сделали бы это живые дети. Мы старались не говорить о нашей потере. Было слишком больно. Но его присутствие, или, точнее, его отсутствие, мы постоянно ощущали. Мы не говорили об этом, потому что тогда было бы еще тяжелее. Общая трагедия, особенно пережитая в молодости, устанавливает между людьми прочную связь. Если бездетная пара не распадается, это означает, что связь действительно прочна. У супругов есть только они сами.

Самое драгоценное на этом свете — это настоящий контакт с другим человеком.

Я всегда уклонялся от разговоров о малыше Федерико и о другом, нерожденном ребенке, чтобы не слышать, как люди говорят: «Мне очень жаль». А что еще могут они сказать? Сочувствие тягостно. Оно заставляет вновь переживать боль.

Даже в те времена, когда в Риме стало совершаться много преступлений, я продолжал всюду чувствовать себя в безопасности: ведь люди всегда с таким теплом приветствовали меня — на улице, в кафе. Когда я гулял по ночному Риму, город казался всего лишь продолжением моего жилища. А затем в начале 80-х все изменилось.

Женщин стали предупреждать, чтобы они не носили сумочки через плечо, а сумки других фасонов держали покрепче в руках. А еще лучше, говорили им, вообще не брать с собой сумку. Со страниц газет женщинам советовали носить с собой только бумажные пакеты с небольшим количеством денег, пудреницей и помадой: пусть со стороны кажется, что они всего лишь несут домой немного апельсинов. Для верности рекомендовали действительно положить сверху парочку фруктов. Эти советы были не очень-то практичны: ведь воришки тоже могли их прочитать и начать охотиться за женщинами с бумажными пакетами, особенно если сверху лежат апельсины.

Я попросил Джульетту не ходить по улицам с болтающейся на плече сумкой. Сколько я на нее ни сердился, она все твердила, что это единственная сумка, в которую все влезает, и без нее не обойтись. Однажды Джульетта отправилась к ювелиру починить свои кольца и мои лучшие запонки. Мы спустились с ней по Виа Маргутта; Джульетта все время болтала со своим обычным бесхитростным воодушевлением, поглядывая на меня снизу вверх, и тут мимо нас промчался мотоцикл «Ламбретта». На нем сидели двое парней, и один из них, подавшись вперед, сорвал сумочку с плеча Джульетты. Через мгновение они уже неслись дальше. Джульетта вскрикнула, а я бросился вдогонку за мотоциклом и, наверное, в тот момент был похож на кенгуру. Я, кто больше всего на свете ненавидит привлекать к себе внимание, орал на всю улицу: «Держите вора!» Воришки, которым это было не в новинку, стали, подражая мне, тоже вопить: «Держите вора!», делая вид, что кого-то преследуют.

Увидев полицейского, я, немного отдышавшись, рассказал, что случилось. Хотя он тоже был на мотоцикле, однако не стал преследовать мошенников.

— У моей жены украли сумку, — сказал я, пораженный его безучастностью.

— А что я могу сделать? — отозвался он без всякого интереса. — Знаете, сколько сумок воруют в Риме каждый день?

Назавтра мы чувствовали себя не в своей тарелке — одураченными и оскорбленными — и вспоминали Кабирию, у которой в фильме дважды отнимали сумку.

Возвращаясь на следующий день домой, я заметил у подъезда какого-то типа — такие встречаются в фильмах Антониони. Прислонившись к стене, он делал вид, что читает газету, но я обратил внимание, что держит он ее вверх ногами. Я насторожился.

— Федерико, — произнес он так, словно мы давно знакомы. — Я слышал, у Джульетты пропала сумка.

— Откуда вам это известно? — спросил я.

Тип произнес загадочную фразу, прозвучавшую в тот момент довольно зловеще:

— Джульетте не следует обращаться в полицию.

— Почему? — смело спросил я.

Он посмотрел мне прямо в глаза и сказал:

— Вы хотите вернуть ее?

Я сказал, что хотим.

— Тогда дайте мне номер вашего телефона.

Наш адрес, можно сказать, знал весь Рим. Но номер телефона мы почти никому не давали. Когда у меня его просили, я говорил: «У нас меняют номер», или «Наш телефон сломался», или просто: «У нас нет телефона». Я задумался.

Но мне очень хотелось, чтобы Джульетте вернули сумку. Кроме того, сама ситуация была интересная!

И я дал номер телефона.

На следующий день нам позвонили. К телефону подошел я. Мужской голос попросил Джульетту. Она взяла трубку. Незнакомец сказал, что один парень принес для нее какой-то сверток в бар в Трастевере. Я поехал туда, и бармен вручил мне сумку Джульетты. Я предложил ему деньги, но он отказался.

Сумку я привез домой. Джульетта была рада. Ничего не пропало. Джульетта всегда с сентиментальной нежностью относилась к своим кольцам. И эту сумочку она особенно любила. Мы думали, что на этом история кончилась.

Но на следующий день Джульетта получила письмо. Сюжет, достойный Диккенса. В конверте лежала короткая записка: «Прости нас, Джельсомина».

От «забавных рожиц» к неореализму

В июне 1944 года американцы оккупировали Рим. Не хватало всего — еды, власти, черный рынок процветал. Кинопроизводство было разрушено. Студии «Чинечитта» разбомбили, и люди, лишившиеся крова в бомбежках, жили там вместе с другими перемещенными лицами и итальянцами — бывшими военнопленными, которые теперь возвращались домой. Никакой работы в кино, на радио и даже в журналах не было. И я вернулся к старому промыслу, вспомнив то время, когда рисовал карикатуры для фойе в «Фулгоре», чтобы бесплатно смотреть кино.

Вместе с несколькими друзьями мы открыли в Риме ателье «Забавная рожица». Помещение мы сняли на Виа Национале — мы хотели, чтобы ателье располагалось на людной улице. В основном мы делали карикатурные портреты джи-ай[10]. Место было вполне безопасно: как раз напротив находилась американская военная полиция. Малейшее нарушение порядка, и они тут же выезжали.

Как мне кажется, ателье «Забавная рожица» напоминало салуны на Западе Америки — во всяком случае, так я представлял себе эти заведения по голливудским фильмам. Ателье скоро стало популярным у джи-ай. Я прицепил у входа вывеску на английском языке. Она гласила: «Не проходите мимо! Здесь вас ждут самые острые и забавные карикатуристы! Садитесь в кресло, если духу хватит, и трепещите!»

Джи-ай меня поняли.

К нам приходили преимущественно американские солдаты, у них-то я и научился языку. Вот почему я говорю на особом варианте английского — языке «джи-ай».

---

[10] Солдат, сокращенное от «goverment issue» (казенное имущество); слово вошло в обиход во время второй мировой войны.

У нас были увеличенные и наклеенные на картон фотографии римских достопримечательностей — фонтана Треви, Колизея, Пантеона. В них мы проделали отверстия для лиц, прорезали кружки и в шутливых картинках, вроде той, на которой рыбак ловит русалку. Солдат мог здесь предстать рыбаком.

Джи-ай получал рисунок или фотографию, которые мог отослать родным или любимой девушке. На них он представал Нероном, играющим на лире в охваченном огнем Риме, или Спартаком — гладиатором, сражающимся с львами внутри Колизея, Бен-Гуром на колеснице или Тиберием в окружении сладострастных рабынь. Все подписи были на американском английском, в той степени, в какой мы им владели.

Наш бизнес был довольно выгоден: ведь американцы пребывали в эйфории. Они выжили. Уцелели в страшной битве, вышли из нее без единой царапины и теперь, ощущая себя богачами, были очень щедры.

Думаю, когда я возглавлял ателье, у меня было больше власти, чем когда-либо в дальнейшей жизни. Дела шли успешно, а джи-ай были именно такими, какими мы знали их по американскому кино. Они расплачивались за рисунки, оставляли щедрые чаевые и еще дарили тушенку, консервированные овощи и сигареты.

Сигареты стали для нас открытием. Мы никогда таких не курили. Если бы мы попробовали американские сигареты в этих красивых пачках до войны, то поняли бы, что никому не победить Америку.

Однажды, когда я рисовал очередную карикатуру, в ателье вошел мужчина, который выглядел таким худым и изможденным, словно был перемещенным лицом или недавним военнопленным. Несмотря на надвинутую на лоб шляпу и поднятый воротник, почти полностью закрывавшие лицо, я сразу же узнал его. Это был Роберто Росселлини.

Я понимал, что Росселлини пришел не для того, чтобы его нарисовали. Он дал мне понять, что хочет поговорить, и сел рядом, дожидаясь, когда я закончу.

Я даже и вообразить не мог, что приход Росселлини изменит всю мою жизнь и что он предложит мне то, чего я больше всего хотел, пока еще даже не сознавая этого. А что если бы меня в это время не было в ателье? Надеюсь, он подождал бы или пришел в другой раз. Надеюсь...

Росселлини предложил мне участвовать в написании сценария для фильма, который впоследствии получил название «Рим — открытый город». Он пересказал мне сценарий Серджо Амидеи[11] о священнике, казненном немцами. Фильм спонсировала богатая графиня. Женщины любили Росселлини. Я пытался понять причину этого: меня всегда интересовала природа искусства быть любимым. Тогда я не понимал, в чем таится его особая привлекательность, но теперь, кажется, понимаю. Просто и они привлекали его. Женщинам нравятся мужчины, которым они интересны. Ему казалось, что это он плетет паутину, однако именно он и попадался. Любовные романы и кино, кино и любовные романы — это составляло его жизнь.

Росселлини сам дорабатывал сценарий, но, по его словам, ему требовалась моя помощь. Я был очень польщен. Потом он прибавил: «Кстати...» Такое продолжение обычно настораживает. Это послесловие, произнесенное уже в дверях — в тот момент, когда и говорятся самые важные слова, — заключало просьбу уговорить моего друга Альдо Фабрици[12] сыграть роль священника. Тогда жизнь не очень отличалась от теперешней. Требовалось кассовое имя. Было немного обидно, что меня не хотят самого по себе. Проглотив обиду, я непринужденно произнес: «Никаких проблем».

Однако проблема как раз *была*. Фабрици не понравился сюжет фильма. Он предпочитал оставаться комедийным артистом, а тут в основе лежала мрачная и тяжелая история, какую, по его мнению, вряд ли захотят смотреть итальянцы, обремененные собственными мучительными проблемами, похожими на те, что

---

[11] Серджо Амидеи (1904—1981) — итальянский сценарист.

[12] Альдо Фабрици (1905—1990) — итальянский актер, сценарист, режиссер. Международную известность получил, сыграв священника-антифашиста дона Пьетро в фильме «Рим — открытый город».

собрался показать на экране Росселлини. А что если немцы вернутся? Да и деньги были небольшие.

Знакомство с Альдо Фабрици было одним из самых важных в моей жизни. Если бы этого человека не было, его стоило бы выдумать. Мы познакомились случайно в кафе, куда приходили каждый сам по себе. Это было ближайшее кафе к нам обоим. Там мы заметили друг друга и заговорили.

Мы часто совершали совместные вечерние прогулки, которые оба любили. С Фабрици было приятно общаться. Он обладал ярким комическим дарованием и объездил всю Италию, участвуя в водевилях. От него я узнал о живой театральной традиции в провинции, и он же помог мне получить работу в качестве одного из сценаристов фильма «Проходите вперед, там свободно». Хотя в титрах мое имя не значится, но оно есть в регистрационных документах, и таким образом я совершенно неожиданно обрел статус сценариста. Я принимал участие в работе над фильмами с 1939 года, но до сих пор только в качестве гэгмена. Надеюсь, все эти фильмы потеряны.

Я передал Росселлини сокращенную версию разговора с Фабрици. «Он хочет больше денег», — сказал я. Это была чистая правда. Росселлини продал кое-что из своей старинной мебели, чтобы расплатиться с Фабрици, так что я помог осуществиться его замыслу, хотя это вовсе не означает, что он не ценил меня как сценариста. Так я примкнул к неореализму.

Росселлини открыл мне, что режиссером может быть обыкновенный человек. Это нисколько не умаляет личность самого Росселлини, которая была уникальна. Я говорю это к тому, что если есть на свете дело, которым мечтаешь заняться, стоит взглянуть на тех, кто делает то же самое. И когда увидишь, что они самые обычные люди, поймешь, что и тебе это может быть доступно. Росселлини дал мне почувствовать одно свое качество — любовь к кинорежиссуре, и это помогло мне осознать собственную любовь к тому же.

Я и раньше бывал на съемках — сначала в качестве интервьюера, потом сценариста, — но не сразу понял, что съемочная площадка — это место, где меня ждут самореализация и огромное счастье. Теннесси Уильямс называл такое место «домом сердца». Подлинную цель жизни я открыл только в 40-е годы, когда стал сотрудничать с Росселлини.

Я очень рано понял, что отличаюсь от других людей. Чтобы не выглядеть сумасшедшим в глазах большинства, мне надо было стать режиссером. Прелесть этой профессии в том, что тебе позволено воплощать в жизнь твои фантазии.

Наши фантазии — вот наша настоящая жизнь. Мои же фантазии и навязчивые идеи — не только моя реальность, но и материал, из которого сделаны мои фильмы.

Меня часто называют сумасшедшим. Сумасшествие — патологическое состояние, поэтому я не считаю такие высказывания оскорбительными для себя. Безумцы — личности, и каждый одержим чем-то своим. Мне кажется, что здравомыслие — это умение выносить невыносимое, жить без эксцессов.

Меня всегда завораживала идея сумасшедшего дома. Я бывал там и понял: в безумии всегда присутствует индивидуальность, что необычайно редко встречается в так называемом нормальном мире. Тот коллективный конформизм, который зовется здравомыслием, убивает индивидуальность.

Снять фильм о безумии мне мешало — вплоть до «Голосов Луны» — мое знание предмета: я всерьез изучал психические расстройства, что делало материал слишком реальным. Я становился грустным и впадал в депрессию. Фантазия тут не помогала. Меня интересовали эксцентрические личности, а также те умственно отсталые люди, которые легко и счастливо приспосабливаются к жизни, но таких среди настоящих безумцев я не находил.

У меня была возможность наблюдать за обитателями сумасшедшего дома. Я видел людей, которым безумие не принесло никакого счастья: они оставались навсегда привязаны к своим кошмарам. Все оказалось совсем не таким, как я воображал. Они были пленниками больного мозга, и это много мучительнее, чем томиться в стенах клиники. Месяцы работы над подобной темой измучили меня: все получалось не так. Такой фильм скорее мог бы снять Бергман или Антониони.

Окончательно прекратить работу заставил меня один случай, один малень-

кий человечек. Известно, что мы легче переносим самые страшные обобщения, вроде «тысячи людей погибли на войне», чем потерю одного конкретного человека, которого знали живым.

Меня привели в небольшую плохо освещенную комнату. Сначала я никого не видел. Но в комнате находился ребенок, маленькая девочка. Мне сказали, что у нее синдром Дауна. Она была глухой и слепой. Девочка лежала, как маленькая кучка тряпья, но, почувствовав мое присутствие, жалобно заскулила, как щенок. Прикоснувшись к ней, я понял, что она хочет нежности, тепла, заботы. Я держал ее и думал о нашем нерожденном ребенке, которого потеряла Джульетта. А что если?..

С тех пор воспоминание об этой маленькой девочке преследует меня. Я не мог не думать о том, что ее ждет, но никогда не пытался это выяснить, потому что в глубине души знал ответ.

Только спустя много лет у меня появились силы коснуться этой темы и то только потому, что я подавал ее как поэтическое безумие, а не как подлинное сумасшествие.

Сценарий фильма «Рим — открытый город» был написан за неделю. Росселлини пригласил меня поработать и в качестве ассистента режиссера. Думаю, я это заслужил, но не каждый получает то, что заслуживает. Однако Робертино никогда не был скрягой.

В детстве Роберто и его брат Ренцо, дети известного подрядчика, построившего несколько крупных кинотеатров в Риме, имели свободный доступ в лучшие кинотеатры города. Робертино умудрялся проводить с собой еще толпу ребят.

«Рим — открытый город» и «Пайза» были сняты после освобождения Италии американскими войсками. Если учесть, что на «Рим — открытый город» потрачено менее двадцати тысяч долларов, можно представить, какое мы получали жалованье. Лично я даже не помню, сколько мне платили. Но я не роптал, ведь я делал то, что хотел, с людьми, с которыми мне нравилось работать.

Обе картины сняты в документальной манере, подчас нарочито грубовато. Этот стиль окрестили неореализмом. Он возник по необходимости: в Италии не хватало фильмов да и всего остального тоже. Напряжение в сети все время колебалось — в том случае, если электричество вообще включали. Неореализм был мелодрамой, подаваемой, как правда: события, подобные тем, что происходили в фильмах, совсем недавно разворачивались прямо на улицах.

Неореализм был органичным явлением в Италии 1945 года. Ничего другого тогда просто не могло быть. «Чинечитта» лежала в развалинах, и если вам повезло и вы получили возможность снимать фильм, то съемки приходилось делать на природе, при естественном освещении. Этот стиль был продиктован необходимостью. Неореалист был на самом деле просто практичный человек, который хотел работать.

Мир устроен так, что в твою жизнь подчас входят люди, коренным образом ее меняющие. Когда мы заканчивали работу над фильмом «Рим — открытый город», один американский солдат споткнулся о протянутый нами по улице кабель. Пойдя вдоль кабеля, американец нашел нас и сказал, что он кинопродюсер. Его слова не вызвали у нас никаких сомнений. Мы показали ему фильм. Молодому солдату, чье имя было Родни Гейджер, он понравился. Фильм замечательный, сказал он и обещал показать его в Америке. Росселлини, очень доверчивый по природе, дал ему копию фильма. В то время я тоже был легковерен.

На самом деле незнакомец не был продюсером, однако наша доверчивость принесла неплохие плоды.

Гейджер отвез копию в Нью-Йорк и показал в компании «Майер-Берстин», которая занималась распространением иностранных фильмов. Несмотря на плохое качество копии, «Рим — открытый город» тут же купили.

Я всегда любил цирк и видел сходство между ним и кино. В детстве самым большим моим желанием было стать директором цирка. В обоих видах искусства мне нравится возможность использовать импровизацию и фантазировать.

В основе «Чуда» лежит история, которую я помню с детства. Тогда Росселлини только что закончил экранизацию «Человеческого голоса» Кокто и должен был в пару ему снять еще один короткометражный фильм. Не думаю, что съемочная группа пришла бы в восторг, узнав, что я сам сочинил эту историю, вернее, пересказал то, что на самом деле произошло в Гамбеттола (Романья), где в детстве я проводил каникулы у бабушки.

Я сказал, что сюжет принадлежит известному русскому писателю (фамилию я придумал сам) и в его основе лежат подлинные события, произошедшие в России. Придуманную фамилию я сейчас уже не помню, но тогда никто не признался, что она ничего никому не говорит. Тогда Россия казалась страной таинственной и романтической: и я легко завоевал внимание группы.

История всем понравилась: ее тут же решили снимать. Но она *слишком* уж понравилась. Меня просили еще раз назвать фамилию писателя, а я уже ее забыл. Все хотели знать, что этот автор еще написал: где есть один хороший рассказ, там должен быть и другой. В конце концов пришлось признаться, что я сам ее придумал, но это, к счастью, никого не разочаровало.

Главным действующим лицом «Чуда» был персонаж, который, возможно, цыган, а возможно, и нет. Гамбеттола — деревня, затерянная в лесах, и я любил ее, потому что там жила бабушка, которая была мне дороже всех на свете. В то время это был самый главный для меня человек. Я не мыслил жизни без нее, чувствуя, что она меня понимает и будет любить несмотря ни на что. В Гамбеттола во время летних каникул я пережил много счастливых деньков. Там я привык говорить с животными. С лошадьми, козами, собаками, совами, летучими мышами. Я ждал, что они ответят, но так и не дождался.

Летом в лесах вокруг деревни объявлялись цыгане. Среди них был один высокий и красивый мужчина с темными курчавыми волосами, не только на голове, но и на груди. На поясе у него болтались ножи. Когда он шел по деревне, все свиньи визжали в предчувствии недоброго. И женщины тоже. Они и боялись его, и одновременно тянулись к нему.

Цыган был дьявольски привлекателен. Все в деревне думали, что он воплощенное зло, сущий дьявол. Меня предупредили, чтобы я держался от него подальше: с ним шутки плохи. Мне представлялось, как он протыкает меня одним из своих длинных ножей, крутит над головой, а потом зажаривает на обед. Однажды в колбасе, которую дала бабушка, я нашел черный волос и решил, что он с головы ребенка, угодившего в лапы страшного цыгана.

В деревне жила одна слабоумная женщина. Далеко не молодая, она, однако, страстно влюбилась в этого необычного, сексуально привлекательного мужчину. Ее стоило пожалеть, но жители деревни предпочли относиться к ней с презрением, в лучшем случае — с равнодушием. Женщина родила от цыгана сына. Она всех уверяла, что между ними ничего не было, и сын — Божий дар. Но ей никто не верил.

Приехав года через два к бабушке, я увидел маленького мальчика, который играл один на улице. Он был довольно крупный для своего возраста, красивый, с длинными ресницами и умными глазками. Деревенские жители называли его сыном дьявола.

Сюжет увлек Росселлини, и он загорелся снять фильм, дав мне роль молодого человека, которого слабоумная деревенская женщина (ее могла бы играть Анна Маньяни) считает святым Иосифом. Росселлини считал, что молодой человек должен и выглядеть, как святой, и потому лучше, если у него будут светлые волосы. У меня же в то время была копна густых черных волос. По мнению Росселлини, выход был один — покраситься. Когда он спросил меня, хочу ли я сыграть роль молодого цыгана, я не колебался ни секунды. Однако на предложение стать блондином согласился не сразу.

Росселлини договорился, что меня покрасят в женском салоне красоты, и это было скверное начало. Порешили, что после окончания процедуры, когда я обрету золотистый цвет волос, мы с ним встретимся в кафе неподалеку.

Росселлини ждал и ждал, а я все не появлялся. В конце концов, почувствовав отвращение и к кофе, и к несколько раз прочитанным газетам, он покинул кафе и пошел в салон узнать, что со мной случилось. Он нашел меня в полной

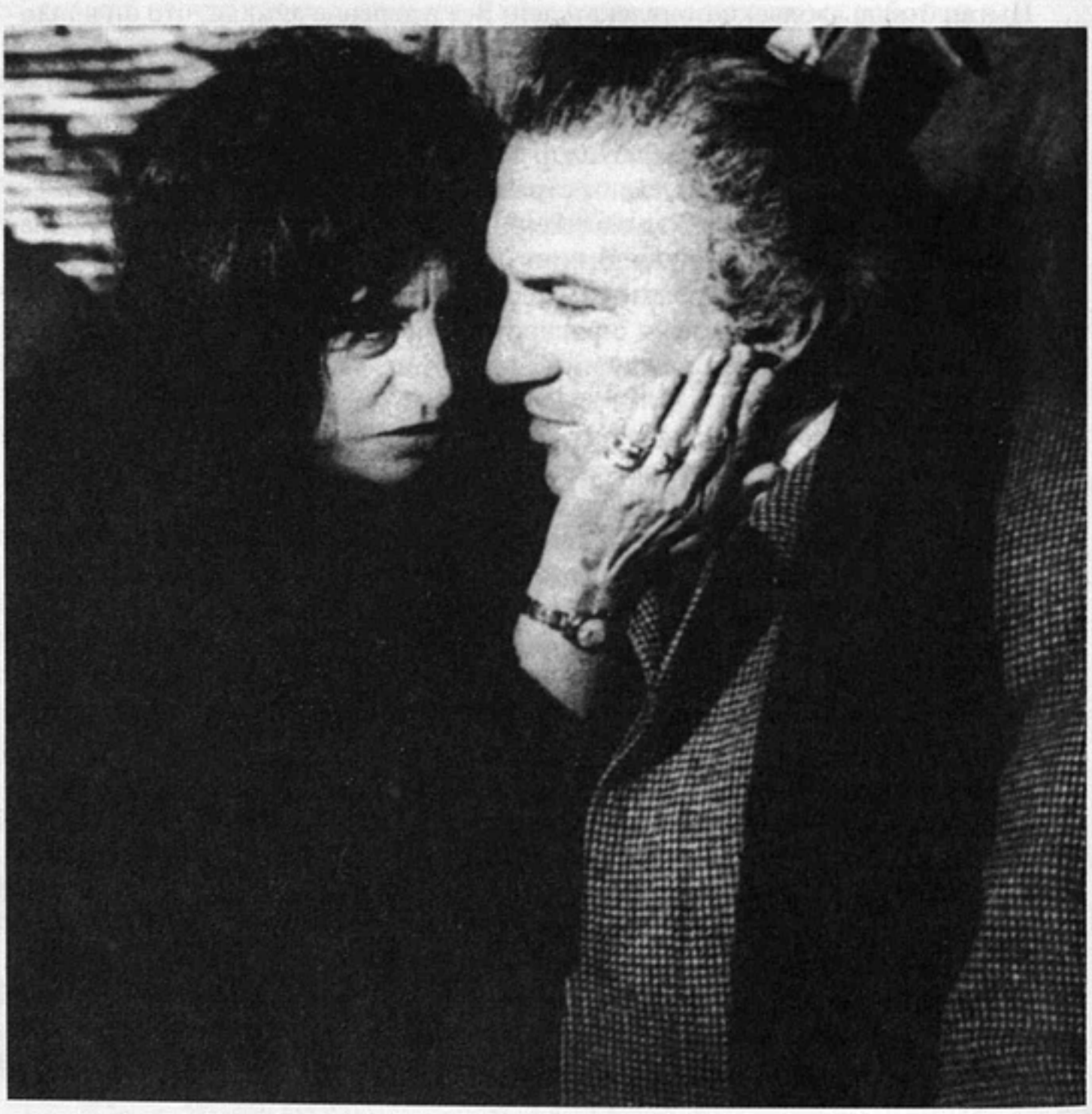
растерянности: мои волосы обрели какой-то невообразимый оттенок рыжего цвета. Скрыть, что они крашеные, было теперь невозможно, и когда я все-таки решился выйти из парикмахерской, ребята на улице насмешливо кричали мне вслед: «Это ты, Рита?» — имея в виду Риту Хейуорт.

Я опрометью бросился назад в салон под улюлюканье и крики: «Рита, дорогая, разве ты не выйдешь к нам?»

Как впоследствии выяснилось, и темные, и светлые волосы одинаково хорошо смотрятся на пленке. Росселлини еще не раз дразнил меня, называя Ритой; я не находил в этом ничего смешного, что его особенно веселило. За участие в «Чуде» Робертино сделал мне сюрприз, вручив ключи от моей первой машины — маленького «фиата».

Маньяни я впервые увидел, когда писал для «Кампо дей фиори» в 1943 году. Я заметил ее, но она не обратила на меня никакого внимания. Тогда я был худой, и меня не так просто было разглядеть. Люди смотрели мимо или сквозь меня. Тогда она была увлечена Росселлини, а я был никем. Впрочем, рядом с Росселлини каждый был никем.

У Маньяни была репутация женщины с невероятной потребностью в сексе, ей приписывалось множество любовных похождений. Не знаю, правда ли это. Никогда не видел, чтобы она кому-то открыто себя предлагала. Она часто говорила о сексе, говорила довольно грубо, но ей это шло, и ее мужское чувство юмора никого не шокировало. Мне это казалось забавным и не безвкусным. Если кто-то намеренно старается тебя шокировать, это не так уж и шокирует. Она начинала с того, что пела непристойные песенки, и была по природе настоящей артисткой, готовой на все, чтобы привлечь внимание зрителей. У нее был один танцевальный номер, который исполнялся только в узкой компании: она изображала мужчину в состоянии эрекции и использовала при этом любой подходящий предмет, который прятала под платьем или в брюках.



Анна Маньяни,
Федерико Феллини

Со мной Анна Маньяни всегда держалась естественно, хотя иногда могла разыграть небольшой спектакль. Это означало, что она узнала о затеваемой мною новой картине и таким образом показывала, что доступна, — конечно, только для роли в фильме. Говорили, что когда она говорит о сексе, то недвусмысленно предлагает себя. Говорили также, что она ведет себя, как мужчина, и всегда берет инициативу в свои руки, получая то, что хочет. Говорили, что она знает, *как* делать такие предложения, и не боится получить отказ, к чему должен быть готов любой мужчина. Все что могу сказать: лично я никаких предложений от нее не получал. Может быть, она понимала, что в то время ни для одной женщины в мире, кроме Джульетты, в моей жизни не было места.

Мне нравится защищать женщину, покровительствовать ей. А с Маньяни я никогда не чувствовал себя настолько сильным, чтобы оказывать ей покровительство, разве только в конце жизни, когда она была очень больна.

Она была необыкновенная. Когда она умерла, все бродячие кошки в Риме оплакивали ее. Она была их лучшим другом. Поздно вечером она приносила им пищу из лучших римских ресторанов.

Последний раз я снял ее в «Риме». Я знал, что она больна. Но мы об этом не говорили. Она была настоящая актриса и получала радость от работы. Когда ее не стало, я иногда подкармливал кошек на Виа Маргутта, приговаривая: «За Маньяни». Конечно, это было уже новое поколение кошек, которые не знали ни кошек Маньяни, ни самой Маньяни, но это не важно.

В 1949 году Росселлини дал мне прочитать сценарий на двадцати восьми страницах. Его написали два священника, которые понятия не имели о драматургии и тем более о кинодраматургии, зато знали много об истории христианства. Сценарий был о святом Франциске Ассизском и его последователях. Роберто сказал, что хотел бы сделать короткометражный фильм, но сценарий нуждается в серьезной переделке. Было ясно, что работа предстоит большая. Согласен ли я этим заняться? Хотел бы я ассистировать ему на этом фильме? Да, сказал я. И он вернул мне сценарий, с тем чтобы я его переписал. Он должен был называться «Цветы святого Франциска».

Почему Росселлини выбрал такую тему? Его взгляд на религию ясно просматривается в таких фильмах, как «Рим — открытый город», «Пайза», «Чудо». Он искренне уважал верующих людей, хотя сомневался в благости организованной религии. Особенно восхищала его пламенная религиозность ранних христиан, что, возможно, и было причиной, по которой он хотел снять этот фильм. Может быть, он также пытался смягчить католических святош, возмущенных его открытой связью с Ингрид Бергман.

Сценарий был статичный, характеры неубедительные, тема слишком далекая от современного зрителя, но я, несмотря на свою молодость, понимал, что есть определенное преимущество в том, чтобы работать с *настолько плохим* сценарием. Ведь его можно только улучшить.

Я уговорил Альдо Фабрици сыграть в фильме небольшую роль тирана, варвара-завоевателя, которую я написал специально для него. Я усердно работал над этой сценой, изо всех сил стараясь сделать ее как можно лучше, чтобы не утратить дружбу Альдо. Остальные исполнители были непрофессионалами и подчас, должен признать, работали действительно непрофессионально. Это был довольно непривычный неореализм.

Я хорошо помню решающий момент в моей карьере, во всей моей жизни. Росселлини работал в небольшой темной комнате, внимательно вглядываясь в изображение на экране монтажного стола. Он не слышал, как я вошел. Его напряжение достигло такой степени, что он жил в фильме.

Звук был отключен. Кинообразы молча возникали на экране. Как прекрасно, подумал я, видеть свой фильм без звука, когда все сводится к изобразительному ряду. Росселлини почувствовал мое присутствие и, не говоря ни слова, кивком подозвал меня, приглашая приблизиться и разделить с ним эти минуты. Думаю, что это был как раз тот момент, который определил всю мою дальнейшую жизнь.

Гусь и режиссер

После второй мировой войны я решил зарабатывать на жизнь писательским трудом, а Джульетта получала роли на радио и в театре. Сценариями в то время нельзя было много заработать, так что приходилось крутиться. Я писал не только для Росселлини, но и для Пьетро Джерми и Альберто Латтуады, с которым меня познакомил Альдо Фабрици.

Первой картиной, на которой я работал вместе с Латтуадой, было «Преступление Джованни Эпископо» по Г.Д'Аннунцио. Латтуаде понравилось то, что я сделал, и он предложил продолжить сотрудничество. И даже подарил мне идею. Из нее вырос фильм «Без жалости» — первая картина, где снялась Джульетта. Она тогда не была звездой, однако получила за эту роль «Серебряную ленту» в Венеции.

Латтуада хотел основать собственную производственную компанию, куда пригласил и нас с Джульеттой. Мы стремились освободиться от продюсеров, и теперь у нас появился шанс. Так был создан «Капитолиум фильм». Нашей первой (и последней) картиной стали «Огни варьете».

Предполагалось, что в «Огнях варьете» я выступлю не только в роли сценариста: Латтуада предложил мне сотрудничество и в режиссуре. Это был великодушный жест со стороны такого известного кинорежиссера, как он, хотя я чувствовал, что заслужил это право. Меня много раз спрашивали, кто на самом деле режиссер этого фильма. Как считать, чей это фильм? Его или мой? Латтуада считает его своим, а я своим. И мы оба правы. И оба им гордимся.

Сценарий был в основном написан мной. В него вошли многие мои наблю-

Джульетта Мазина в фильме «Огни варьете»

дения и мысли об итальянском варьете. Я всегда любил этот театр, любил провинциальных артистов. Мне также поручили отбор актеров и репетиции. У Латтуады был большой опыт по части режиссуры, и тут главным был он. Латтуада всегда все планировал заранее. А я нет. Я больше полагаюсь на спонтанность в работе. Но, несмотря на разницу наших темпераментов, думаю, мы с ним сняли хороший фильм, хотя никто из нас так и не пошел его смотреть.

Мне очень симпатичны персонажи «Огней варьете», ведь они хотят быть эстрадными актерами. Я чувствую внутреннюю связь с каждым, у кого есть желание устроить представление. Актеры из маленькой труппы мечтают о славе, но у них нет для этого возможностей. Это символизирует дрессированный гусь. Он играет свою роль от души. Персонажи были похожи на нас — создателей фильма. Мы считали, что у нас есть художественные способности. И они тоже так считали. Но наши деловые качества оказались не лучше, чем у них. Мы потеряли все.

Альберто Сорди в фильме «Белый шейх»

Я приступил к съемкам «Белого шейха» с большим волнением, хотя после «Огней варьете» уже не сомневался в том, что могу самостоятельно снять фильм. Я с трудом засыпал и по нескольку раз просыпался среди ночи. По мере приближения съемок я совсем перестал спать.

Нельзя было допустить, чтобы остальные знали, что я не верю в себя. Я должен быть лидером — непогрешимым или почти непогрешимым, — тогда они смогут следовать за мной. Ни с кем, даже с Джульеттой, я не мог поделиться своими сомнениями, хотя от нее мне не удавалось полностью скрыть свою нервозность. Когда я уходил из дому в первый день съемок, она, стоя в дверях, поцеловала меня на прощание. И это был не обычный поцелуй, нет, такой пылкий поцелуй дарят, когда провожают на опасное дело, не зная, вернешься ли ты оттуда.

Меня охватила паника. Казалось, я лечу в пропасть.

Помимо неизбежных трудностей, связанных с постановкой первого фильма, я сам себе добавил хлопот. Я настоял на том, чтобы Альберто Сорди играл роль Белого шейха, а Леопольдо Триесте — мужа. Сорди считали характерным актером без того обаяния, которое влечет зрителей в кинотеатр, а Триесте вообще был писатель, так что публика не знала его совсем. Тогда никому и в голову не могло прийти, что Сорди станет звездой. Остальные актеры, в том числе и Джульетта, тоже считались не кассовыми, но я проявил твердость и добился их участия, несмотря на весьма шаткое собственное положение. Я должен был делать то, во что верил. Так я поступал и впредь.

В то время Сорди был уже достаточно умелым артистом, выступавшим в шоу перед фильмами в римских кинотеатрах. Работая на публике, актер развивает в себе чувство аудитории, особую чуткость, которую приносит и в кино. Способность тронуть души людей, для которых, собственно, и снимается

фильм, — настоящее искусство. Эта способность Сорди проявилась на съемочной площадке: он трогал за живое всех нас, его снимавших.

Когда что-то сильно волнует меня, я должен все делать по-своему. Правда, начав работать, я говорю себе: «Феллини, нужно идти на компромиссы. Делай то, что ты хочешь, но позволь и другим раскрыться. Будь разумен и рассудителен. Реши, что для тебя главное, и здесь не уступай. А что касается прочего, не самого основного, будь щедр. Ты должен уразуметь — это *их* хлеб».

Затем на общем собрании группы кто-нибудь говорит: «Думаю, у этого персонажа не должен быть в кармане платок», и я вдруг вновь становлюсь упрямым, как малый ребенок. Мать не раз говорила мне, что я почти не изменился с детства.

Замысел «Белого шейха» требует некоторых пояснений. В то время в Италии появилась мода в комиксах для взрослых вместо карикатур использовать фотографии. Этот жанр назывался fumetti[13].

Идею снять художественный фильм о fumetti подсказал Антониони, сам поставивший за несколько лет до этого отличную короткометражку на эту тему. Но от полнометражного фильма о fumetti он отказался. И Латтуада тоже.

Так как мы с Туллио Пинелли уже начали работать над сценарием, я обратился к нескольким продюсерам, предлагая себя в качестве режиссера. В конце концов Луиджи Ровере, продюсер Пьетро Джерми, решил дать мне шанс. Ему понравились «Огни варьете», и он верил, что из меня получится второй Джерми.

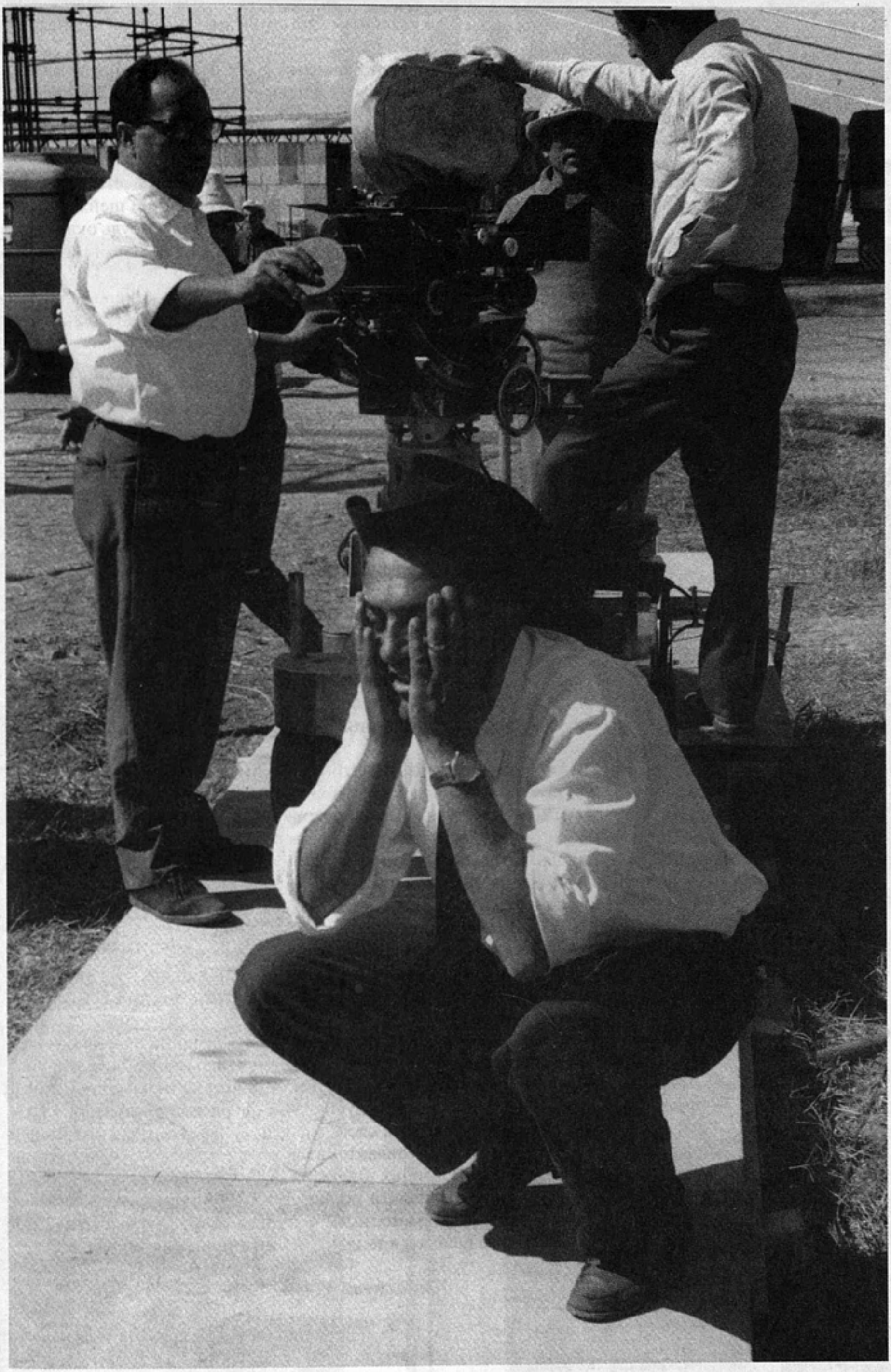
Мы с Пинелли придумали исходную ситуацию сценария: обычные люди оказываются связанными с персонажами fumetti и с живыми моделями, которые их играют. Пинелли предложил сделать главными героями провинциальных молодоженов, приехавших в Рим провести медовый месяц. Я моментально загорелся и сразу представил себе весь фильм. Новобрачная тайно мечтает о герое из fumetti, пока муж готовит встречу молодой жены со своими родственниками, а затем — аудиенцию у папы. Буржуазные провинциалы в Риме — эта тема была мне по душе. Я легко идентифицировал себя с ними, зная, что некоторые люди так и воспринимают меня — как провинциала. И до какой-то степени они правы.

Итак, основываясь на собственных впечатлениях, я приступил к созданию истории о путешествии молодоженов в Рим — ведь и я точно так же приехал сюда в один прекрасный день, который никогда не забуду. Жена видит Рим впервые. У мужа здесь живут родственники, с которыми он хочет ее познакомить. Аудиенция у папы устроена дядей мужа, человеком влиятельным. Я вспомнил, что о такой аудиенции, приезжая в Рим, всякий раз мечтала моя мать, и подарил ее мечту своим персонажам. Все перипетии этой истории сводятся к одному дню. (Ограничения, особенно в кино, часто активнее стимулируют воображение, чем полная свобода, хотя многие думают иначе.)

В течение двадцати четырех часов в браке супругов происходит первый кризис. Ванде, новобрачной, нравится быть замужем, но она грезит о более романтическом герое, чем ее муж. Леопольдо Триесте нашел нужные комедийные краски, чтобы сыграть Айвена, которого она ценит, но не любит. Айвен — надежный, преуспевающий и уважаемый человек, но далеко не герой. У него есть одна смешная черта: он никогда не расстается с шляпой. В начале фильма, когда супруги выходят из поезда, оказываются на платформе Римского вокзала, муж полностью теряет контроль над собой и ситуацией, решив, что в суматохе потерял шляпу. В течение всего фильма каждый раз, находясь без этого внешнего признака респектабельности представителя среднего класса, он теряет уверенность в себе. Даже наедине с женой в гостиничном номере он должен постоянно знать, где его шляпа, иначе он не чувствует себя комфортно.

Мысль о зависимости Айвена от шляпы пришла мне в голову, когда Леопольдо стал расспрашивать меня о характере своего персонажа. Так как он сам писатель, то его интерес отличался от интереса актера. В то время он носил очень красивую шляпу. Обратив на нее внимание, я сказал: «Айвен принадлежит к людям, которые даже в ванную комнату на всякий случай берут шляпу,

[13] Роман в картинках с продолжением.



чтобы, не дай бог, их не застали врасплох». Эта символическая деталь определила характер Айвена.

Ванда, как многие итальянки того времени, — тайная поклонница fumetti. От любви и брака она ждет того же, о чем читает в романтических историях. Неудивительно, что она тайно влюблена в одного из натурщиков fumetti — Белого шейха. Этого героя, романтического любовника в стиле Рудольфо Валентино, изумительно сыграл Альберто Сорди, чей выдающийся талант до того времени никто не заметил. Отправляясь в Рим, Ванда в глубине души надеется на встречу с Белым шейхом. Ведь в ответ на ее восторженные послания шейх прислал письмо, в котором приглашал навестить его, если она когда-нибудь окажется в Риме. Ванда отнеслась к приглашению серьезно, не поняв, что это всего лишь дань вежливости.

Она приезжает на пляж, где снимают Белого шейха. И здесь выясняется, что, как и ее Айвен, этот ослепительный мужчина всего лишь придаток к головному убору. Стоит Белому шейху снять чалму, и он тут же превращается в пустышку.

Шляпа вообще может многое рассказать о характере персонажа. Когда Мастроянни играл в «8 $^{1}/_{2}$» режиссера, он носил такую же шляпу, что и я. Я ношу шляпы. Хотя делаю это исключительно для того, чтобы скрыть редеющие волосы. Марчелло и сам стал носить шляпу, после того как я убедил его, что в фильме «Джинджер и Фред» у его героя не должна быть такая густая шевелюра, как у него самого. Гримеры лишили его этой красоты, и потом, до тех пор пока волосы не приняли прежний вид, мне кажется, Марчелло и спать ложился в шляпе.

Мимолетное появление на экране Джульетты в роли Кабирии, добродушной маленькой проститутки, которая старается утешить Айвена, когда он думает, что потерял жену, оказалось очень важным для артистической карьеры Джульетты. И для моей, режиссерской, тоже. Джульетта была так великолепна, что продюсер Лоренцо Пегораро, который хотел делать со мной «Дорогу», больше не просил меня взять на роль Джельсомины «более молодую и привлекательную актрису». И, конечно же, эта сцена вдохновила меня на «Ночи Кабирии». Можно сказать, что Кабирия была бедной, погибшей сестрой Джельсомины.

«Белый шейх» стал моей первой картиной, в которой зазвучала музыка Нино Рота. Наши долгие и безоблачные отношения начались за стенами «Чинечитта», когда мы еще ничего не слышали друг о друге. Однажды я обратил внимание на забавного низенького человечка, который дожидался трамвая не там, где надо. Казалось, он пребывал в прекрасном расположении духа и забыл обо всем на свете. Что-то заставило меня встать там же, рядом с ним, и ждать, что будет. Я не сомневался, что трамвай остановится, где положено, и нам придется бежать за ним, а незнакомец был, похоже, твердо уверен, что трамвай остановится рядом. Думаю, мы часто заставляем свершаться то, во что верим. К моему величайшему удивлению, трамвай встал как вкопанный прямо перед нами, и мы спокойно вошли в него. Мы с Нино работали вместе до самой его смерти в 1979 году. Такого, как он, больше не будет.

Я показал отснятый материал «Белого шейха» Росселлини еще до окончания монтажа. Робертино одобрил фильм. Его мнение для меня много значило. Вскоре после этого я, помнится, сказал Росселлини, что надеюсь когда-нибудь отплатить ему добром за такое великодушие. А он ответил, что лучшей благодарностью для него будет, если я, в свою очередь, вдохну веру в кого-нибудь еще, если я вспомню его и помогу талантливому молодому человеку, когда придет время и я стану одним из лучших итальянских режиссеров.

Работая над фильмом «Пайза», я понял, что хочу быть кинорежиссером. Я еще подумал тогда, что, возможно, именно в кино, а не в журналистике мое будущее. Снимая «Белого шейха», я знал, что я уже кинорежиссер.

Продолжение следует

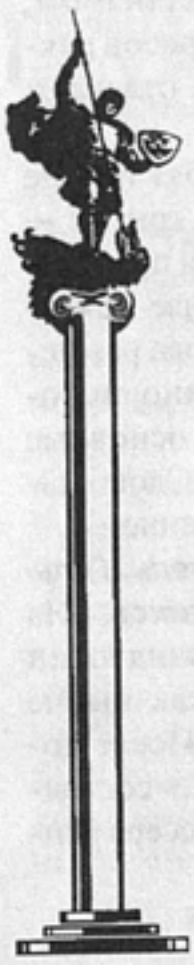
Перевод с английского В.Бернацкой

Рисунки Федерико Феллини

XXIII

Московский международный кинофестиваль

С И М П О З И У М



Режиссер против критика

Как всегда, в дни очередного — XXIII — ММКФ журнал «Искусство кино» в содружестве с СК России организовал и провел ряд симпозиумов и «круглых столов», посвященных актуальным вопросам отечественного кинопроцесса. Особое внимание привлек разговор об отношениях режиссуры и критики, инициаторами и участниками которого стала Гильдия киноведов и кинокритиков и НИИ киноискусства. Стенограмма состоявшейся дискуссии открывает цикл фестивальных публикаций нашего журнала.

Даниил Дондурей, ***главный редактор журнала «Искусство кино».*** Мы выбрали эту тему не случайно. Несколько лет назад вышел специальный номер «ИК», посвященный профессии критика. В этот номер вошли примерно двенадцать-пятнадцать интервью с режиссерами. Лаконичнее всех высказался Сергей Александрович Соловьев, который на вопрос: «Как вы относитесь к критике?» ответил: «Испытываю классовую ненависть». Наши режиссеры уверены, что у нас снимается, в общем-то, достойное, нормальное, адекватное нашей действительности кино и только критики своей нелюбовью, своим непрофессионализмом, злобой, обслуживанием интересов рекламодателей и так далее не отвечают объективной ситуации.

За что же режиссеры любят или не любят критиков? Режиссер и критик — возможна ли гармония? Желтая пресса — новый фактор риска в анализе современного кинопроцесса? Свобода режиссера и свобода критика — можно ли поставить знак равенства? Вот основные вопросы нашего обсуждения. Слово нашему ведущему Мирону Черненко.

Мирон Черненко, ***председатель Гильдии киноведов и кинокритиков.*** На фестивале в Сочи меня поразил один случай, который показался, как нынче принято говорить, знаковым. После показа фильма «В августе 44-го...» состоялась пресс-конференция режиссера Михаила Пташука. Рядом с Пташуком сидел продюсер картины Семаго, который чувствовал себя хозяином и этого большого человека, который сделал картину, и повести Богомолова, и фильма, который он своей собственной рукой «довел до ума», как он выразился. Это реальная проблема, с которой чем дальше, тем больше придется сталкиваться. И кто, как не критик, может быть естественным союзником режиссера в его борьбе за свои творческие права. Когда нам говорят, что на Западе продюсер имеет право завершающего монтажа, то речь идет о профессионалах, которые варятся в кинематографическом котле уже более ста лет. Они знают все правила игры. На фильме Пташука, насколько я понял, все мыслимые правила как раз нарушались. Причем с абсолютным высокомерием. Где же искать режиссеру защиту от дилетантского продюсерского произвола, как не у критика?..

Борис Бланк, ***режиссер, художник.*** А что от критики зависит? Очень немногое. Критика не стала для нас определяющим, направляющим фактором. Она даже не стала популяризатором, который возносит или, наоборот, уничтожает картины. Она существует сама по себе. И пусть. Я не вижу в этом ничего страшного. Критика — это самостоятельный вид культуры и даже искусства. Помню, у Аллы Боссарт была статья в журнале «Столица» по поводу моего режиссерского дебюта: совершенно чудо-

вищный разгром. Но написана статья была так блистательно, так внятно, так хлестко, что я с большим удовольствием читал ее и даже подружился с автором. Я ее искренне люблю, потому что она талантлива. Критика — самоценная вещь, поэтому не нужно комплексовать и призывать друг друга к корректности или некорректности. Все, что талантливо, все корректно. Несчастье кинематографической критики в другом. Наша кинокритика — это в основном все-таки журналистика, которая не связана впрямую с историей и теорией кино. А у журналиста нет шансов стать настоящим критиком, вершителем судеб и властителем умов, потому что он практически не понимает, что такое кадр, он не имеет вкуса к пластическим решениям, они его не интересуют. Его интересует только социально-политический аспект. Это рудимент наших старых идеологических канонов. Не надо корректности. Дайте талантливый профессионализм. Вот тогда это будет критика, которая действительно влияет на положение дел в кино. Я лично вас, критиков, люблю, и даже тех, кто меня когда-то ругал (их особенно).

Александр Трошин, *критик.* Слушая Бориса Бланка, я понял, что художник закрыл тему и гармонизировал сложные отношения между критикой и творцами, о которых сообщает повестка дня. Мне кажется, что у проблемы есть два уровня. Один — назовем бытовым — творцы обижаются, говорят, что критики — это не получившиеся творцы. Второй уровень — культурологический, если угодно, хотя, может быть, здесь уместно какое-то другое слово. На этом уровне проблема неразрешаема, негармонизируема и существует от века, во всяком случае, с того времени, как возникла критика, сначала литературная, художественная, музыкальная, а потом и кинематографическая. Я думаю, что это напряжение вечно, какие бы мы протоколы о добрых намерениях ни подписывали за этим или другим «круглым столом». И оно продуктивно. Иное дело существование другой критики — журналистской или критики «желтой прессы» — хамовитой, заботящейся больше о самовыражении; поле напряжения, которое возникает между этой критикой и творцами, непродуктивно.

Мне всегда казалось, что на нашей территории мало талантливой критики. Я с некоей завистью смотрел на театральную, музыкальную, литературную критику, считая, что там все гораздо умнее, толковее, профессиональнее. Но вот недавно в телевизионной беседе Геннадий Николаевич Рождественский рассказал о музыкальном критике и ее невежественных перлах. Дирижер по наивности удивился, что этого музыкального критика не вытурили за невежество из газеты, наоборот, главный редактор, к которому обратился выдающийся дирижер, даже не извинился, а попытался защитить своего сотрудника.

Сегодня в цене именно непрофессиональная критика. Она востребована! В этом реальная проблема.

М.Черненко. Мы привыкли, что критика — это нечто однородное. Так было лет пятнадцать назад. Сейчас есть несколько совершенно несводимых к общему знаменателю «критических» профессий. Есть абстрактное киноведение — оно же теория, — которое витает в эмпиреях и создает некое культурное пространство. Есть критика в том понимании, в каком она существовала всегда, но ее поле действия резко сократилось, и есть киножурналистика, которую кинематограф, собственно говоря, не интересует и, очень может быть, даже не должен интересовать. Ее интересует то, что происходит вокруг кино. Если мы наконец согласимся, что это все разные профессии, то перестанем обижаться и начнем понимать, что происходит. Хотя, конечно, есть вопиющие примеры. Вернусь опять к сочинским впечатлениям. Перед входом в фестивальный центр стоял прилавок с газетами и журналами. Я не обращал на него внимания, пока не ткнулся глазом в обложку журнала, на которой был изображен голый (правда, с закрытыми гениталиями) известный актер и режиссер, а у его колен, прикрывая гениталии, сидела обнаженная девица. Как явствовало из подписи, это была корреспондентка, которая брала интервью у маэстро. Через всю наготу шел гигантский заголовок, свидетельствующий о том, что у художника имеются проблемы с эрекцией. Вот тут уж, действительно, ни о какой кинокритике говорить не приходится.

Павел Чухрай, *режиссер.* Рад, что мне дали слово сейчас, в начале разговора, поскольку тема дискуссии не такая уж объемная: чем позже выступишь, тем больше шансов повторить других. Мне и сейчас уже хочется просто согласиться со многим из того, что говорил Бланк. Добавлю, что никогда не относился к критике и к критикам как к обслуживающему персоналу. Я считаю их своими коллегами, людьми, которые точно так же, как и режиссеры, актеры, стремятся формировать культурное пространство. Среди критиков есть умные и талантливые, глупые и неталантливые, нечестные и честные — как и среди режиссе-

ров. Поэтому для меня проблемы, в сущности, нет. Но я понимаю, что спровоцировало дискуссию. Уязвленное самолюбие. С ним справиться трудно, да и бессмысленно. Бороться можно с клеветой, но для этого есть суд. Что касается непрофессионализма критиков, то я не вижу в этом ничего удивительного. Удивительно было бы видеть рядом с непрофессиональным кинематографом профессиональную критику. Поскольку в кинематограф хлынули непрофессиональный режиссер, непрофессиональный продюсер, то, естественно, нашлось место и непрофессиональному критику. Советовать критикам, о чем они должны писать, тоже, по-моему, глупо. В критике, как и в кино, должны быть разные жанры. Кто-то развлекает, кто-то копает глубоко, кто-то занимается социологией... По-настоящему меня тревожит только ситуация, когда критик встает между фильмом и зрителем. Эту мизансцену очень любят люди, несостоятельные в своей профессии. Именно они почему-то всегда рвутся в посредники и норовят объяснить то, что в объяснениях не нуждается. Есть, правда, режиссеры-шаманы, которые любят, чтобы их объясняли. Если на такого режиссера найдется еще и критик-шаман, то пиши пропало — вместе они научат зрителя тому, что кино — это ребус, который нужно воспринимать головой, минуя сердце.

Но это, конечно же, частный случай. А в общем, у меня к критике отношение спокойное, независимо от того, хвалит она меня или не хвалит. Почему мы, режиссеры, считаем, что нас надо хвалить, надо любить или, как кто-то сказал, писать о нас с любовью? Почему мы должны кого-то учить, как писать? Это не наше дело.

Леонид Марягин, *режиссер.* Но нас же учат!

П.Чухрай. Зря, Марягин. По нам с тобой это хорошо видно.

Л.Марягин. Нет, я учусь! Я не волшебник, я только учусь. Поэтому вполне допускаю, что мое представление о кинопроцессе и месте в нем критика достаточно наивное. Я воображаю зеленую лужайку, на ней стреноженный конь щиплет траву. Вокруг него летают шмели. Он прядет ушами, отмахивается гривой, хвостом, а потом его достают, и он переходит на другое место и снова щиплет траву. Вот это есть кинопроцесс при участии критики.

Реплика из зала. Конь — это ты...

Л.Марягин. ...Стреноженный, потому что существует продюсер. Шмели — это критики.

Реплика из зала. А трава?..

Л.Марягин. Трава — тот, кто деньги дает. К чему же эта аллегория? К тому, что критики — замечательные люди, со своим миром, своим пониманием, я критиков вообще очень люблю. Но ужасно, когда критик подгоняет картину под собственную концепцию. Буду конкретен. Вот Виктор Матизен посмотрел мою картину «101-й километр» и решил, что я к уголовникам отношусь замечательно, а к правоохранительным органам плохо. Я ему говорю: «Витя, почему же я плохо отношусь к правоохранительным органам? Они у меня такие же плохие, как и уголовники. И уголовник у меня убивает, и правоохранительные органы у меня бьют, одни заставляют идти на мокрое дело, а другие стучат. Чем одни лучше других?» Он говорит: «Нет, у тебя уголовник убивает за кадром, значит, ты к нему хорошо относишься». Вот эту, с позволения сказать, концепцию он в своей замечательной рецензии и представил. Еще пример. Марина Тимашева рассказывает на радио «Свобода» о «Кинотавре». Ее спрашивают: «Какие там тенденции?» А тенденция такая, по ее мнению, что все режиссеры не ходят по театральным училищам и по театрам, а снимают одного Балуева. И во всех фильмах один Балуев. Вроде бы так, но на том же «Кинотавре» было десять актерских дебютов. Разве это не тенденция? По-моему, тенденция.

Мне хочется понять, от чьего имени вещает критик? Вот Леонид Павлючик статью о фильме Бодрова-старшего «Давай сделаем это по-быстрому» начинает словами: «Мне кажется...» — и дальше уничтожает картину. Ну кажется, так кажется. Бывает. А критику из «Коммерсанта» Лидии Масловой ничего не кажется, она точно знает и написала о моей картине от имени всех: все, мол, так думают. Она что, опрос проводила? Даже Дума не имеет права вещать от народа.

М.Черненко. Спасибо. Все было очень метафорично, особенно про нас, про шмелей.

Елена Стишова, *критик.* Наша дискуссия напоминает мне знаменитый в свое время рассказ Александра Яшина «Рычаги», опубликованный в 60-е годы в подцензурном сборнике «Литературная Россия». Перед партсобранием мужики режут правду-матку о том, что делается в стране, а когда начинается партсобрание, все роток на замок, все хорошо, «слушали — постановили». Мы уже долго разговариваем, и выясняется, что проблемы «режиссер — критик», заявленной в повестке дня, вроде бы и нет. Зачем же тогда собирались? Но проблема есть. И говорить о ней сложно, потому что, как это часто бывает, самое главное сущностное противостояние в нас самих. Очень много внутренних проб-

лем в самой критической среде. С режиссерами как раз все ясно и очевидно. Совсем недавно в рамках Кинофорума СНГ состоялось весьма интересное собеседование, на котором один крупный режиссер сказал прямо: «Я понимаю, когда меня ругают или когда меня хвалят. А все остальное — от лукавого». Вот позиция режиссуры. Неизменная. Так было в советские времена. И в нынешние времена свободы слова все остается по-прежнему. Режиссеры не нуждаются в анализе, их интересуют оценки. Больше всего — хорошие оценки.

Но Бог с ними, с режиссерами, давайте поймем, что в ситуации свободы слова происходит с нами, с критиками.

У меня сложилось впечатление, что кое-кто воспринимает свободу слова как свободу собственного слова. В смысле «что хочу, то и ворочу». Очень популярная сейчас экстремальная ругательная критика — никакая не смелость, не новое веяние, а самый настоящий новый конформизм. Порождение нашего уродского рынка. Этот продукт все еще в цене, все еще покупается, хотя вроде бы все уже сыты им по горло. Обругать художника гораздо проще и куда эффектнее, чем проанализировать его картину. Когда я с изумлением читаю, скажем, в одной уважаемой газете о фильме «Летят журавли», что только такой никудышный народ, как русский, может женщину, предавшую своего возлюбленного, возвести в ранг национальной героини, то я могу лишь посочувствовать замученному собственными комплексами автору.

Комплексы свойственны многим из нас. Мы унаследовали ментальность, которая не знает твердой, уверенной самооценки. Происходит бесконечное колебание между завышенной и очень низкой самооценкой, которое производит недоброкачественные продукты. Плюс подсознательное желание, пользуясь свободой слова, обратить на себя внимание.

Борис Бланк говорит: «О чем вообще с вами разговаривать? Вы не влияете ни на кинопроцесс, ни на судьбы художников. У вас есть ниша, вы там что-то пишете, зарабатываете на хлеб с маслом, а вот когда будете влиять, тогда мы иначе к вам отнесемся». Борис спутал PR, с его задачами продвижения, раскрутки и рекламы, и аналитическую критику, которая на PR не претендует. Настоящая критика — вещь в себе. Но иногда мы сами даем повод для несерьезного к себе отношения. Пользуясь тем, что здесь сидит режиссер Алексей Учитель, я хочу вспомнить о чувстве жгучего стыда, которое испытала, когда фильм «Дневник его жены», удостоенный восьми номинаций на премию «Золотой Овен», в результате не получил ничего. Объясните, что это означает?

Алексей Учитель, *режиссер.* Это означает, что сознание и подсознание критики находятся в разных плоскостях.

Е.Стишова. Возможно. Во всяком случае, проявилось полное отсутствие нормальной самооценки и ответственности за свой выбор. На мой взгляд, это признак непрофессионализма. Критик обязан уважать фильм, о котором пишет, и его автора.

Я полагала, что эта дискуссия будет гораздо более горячей и острой. Режиссеры, которые выступали первыми, дискуссионный пыл остудили на корню. По их словам, выходит, что говорить-то не о чем.

Так что есть повод предположить, что не только мы относимся с преступным неуважением к своему предмету, к людям и фильмам, о которых пишем. Режиссеры тоже грешны. Предлагаю тему нашей дискуссии в следующем году: «Режиссер против режиссера».

А.Учитель. Вот в будущем году и надо бы собраться режиссерам, а зачем мы здесь сейчас, я не очень понимаю. Чувствую, что дискуссия внутри вашего критического круга и так может быть и острой, и интересной. Скажу только одно. Я убежден, что коллеги-режиссеры, которые выступали до меня, лукавят, когда говорят, что любят критику. Скорее боятся, потому что на самом деле от критиков многое зависит. Не зря вспомнили про PR. Эта штука на сегодняшний день очень важна, и в данном случае от сидящих здесь критиков зависит очень и очень многое. Я думаю, в этом корень проблемы, а не в том, ругают картину или нет. Хотя мне лично очень важно, что именно обо мне пишут. Я заинтересован в серьезном аналитическом разборе, который ведется на определенном языке и на определенном уровне. Но таких разборов очень и очень мало. Жаль, что только критики режиссерам дают премии. Я бы учредил премии критикам, которые вручали бы режиссеры. Мне кажется, это будет правильно...

М.Черненко. Договорились, очень хорошая идея.

А.Учитель. А в чем я присоединяюсь к своим коллегам, так это в нетерпимости к хамству. Ругайте, сколько хотите, но когда я вижу хамство и вранье, смириться не могу. Недавно в «Экране и сцене» читаю статью о фестивале «Виват, кино России!». Автор пишет, что продюсер картины «Дневник его жены» занимался подкупом ленинградской прессы. Во-первых, я хочу видеть эту журналистку, во-вторых, пусть она мне скажет, кого я подкупал. Кто это хамство пишет и публикует, даже не позвонив и ничего не проверив?

И последнее. Когда национальный фильм попадает на международный фестиваль, все критики и журналисты из этой страны объединяются, чтобы подать картину достойно. От этого зависит престиж страны. У нас почему-то всегда наоборот. И это касается не только критиков. Приведу чудовищный пример. После премьеры Александра Сокурова на Каннском фестивале я подошел к нему и поздравил. А он сказал мне, что я первый российский режиссер, который хоть как-то поддержал его. Мы все почему-то изначально считаем друг друга врагами. И сколько бы сейчас ни говорилось правильных слов, уверен, выйти отсюда друзьями не удастся.

Николай Бурляев, *режиссер, актер.* Дорогие братья и сестры! Именно так я хочу к вам обратиться: дорогие братья и сестры! Я думаю, у многих режиссеров есть претензии к критике, и о претензиях я не буду говорить, потому что я этот момент в отношениях с критикой давно перерос — лет пятнадцать я критику практически не читаю. Мое отношение к критике точно такое же, какое было когда-то у Максима Горького, который говорил, что для того чтобы критик имел право на внимание автора, он должен быть компетентнее автора, умнее, глубже понимать предмет, о котором он пишет, и тогда возможно внимание и доверие автора к критику. Но уже пятнадцать лет критика не созидает, а расшатывает основы. Она ринулась на убиение наших коллег. На совести критиков многие загубленные режиссерские жизни. Критики не понимают, как ранят их стрелы.

Два дня назад в одной из центральных газет я прочитал письмо-крик одной восемнадцатилетней девочки. Озаглавлено: «Мы живы, но нас уже нет». Эта девочка прокричала о том, что два года она больна СПИДом, она прокричала проклятья отцам, дядям, тетям, матерям, дедам, которые сами жизнь прожили, но не уберегли державу, культуру, детей. Не уберегли от наших фильмов и нашей критики, выдающей белое за черное, а черное за белое. Кино превозносит сегодня патологию мужскую и женскую. Об этом тоже кричала девочка Ольга, об этой патологии, которая стала законом на экране. Мы забыли о том, что говорит Евангелие. А Евангелие говорит, что невозможно не прийти в этот мир соблазнов, но горе тому человеку, через которого соблазн приходит. Наша критика забыла простой ключ к пониманию того, что она видит на экране. Если фильм поднимает душу на более высокий уровень — это искусство. Если обедняет душу и делает нас похотливее, низменнее — это доходный промысел, за который когда-нибудь придется отвечать и режиссерам, и критикам.

В чем корень беды и где пути к исцелению? Я думаю, только в одном — в обретении и режиссурой, и критикой Господа Бога и в понимании того, что за все ты будешь отвечать — за патологию, за растление поколения, за убиение калек, — за все придется отвечать. Будет ли когда-нибудь мир между критиками и авторами? Будет, если будем жить по-божески.

Денис Горелов, *критик.* Я бы сначала хотел сказать полтора слова по поводу внутренних разборок, обратить внимание Елены Михайловны Стишовой на то, что она работает в журнале «Искусство кино», издании, находящемся на государственной дотации, и при этом позволяет себе учить нас, газетчиков, нонконформизму даже не по отношению к государству, а по отношению к собственному читателю. Нонконформизм журнала «Искусство кино» по отношению к читателям привел к тому, что скоро его тираж приблизится к числу его сотрудников. Это насчет внутренних дел. Что касается темы сегодняшней. Наша сходка напоминает палестино-израильские переговоры. Сначала одни говорят: «Вы сволочи», другие в ответ: «Вы дряни, Аллах акбар». Но прежде всего надо выяснить, что составляет цель данного заседания — худой мир или добрая ссора? Если добрая ссора, то я скоро закончу и мы продолжим взаимообвинения. Если худой мир, то стоит признать, что мы сейчас приближаемся к международному стандарту в отношениях между режиссерами и критиками. Дружбы и любви скорее всего не будет никогда, слишком разнонаправленные профессии, и никогда уже не будет такого единства критики и режиссеров, как при советской власти, когда они одновременно боролись с советской властью или думали, что боролись. Никогда уже не будет той драки, как в первые перестроечные годы, когда крыли друг друга черными словами. Как сказал Александр Тимофеевский, лицемерие — основа современной культуры. И это сейчас, как мне кажется, самое главное. Дело в том, что Павел Григорьевич Чухрай уже пять лет назад признал за нами право ориентироваться именно на наших читателей, а не на киносообщество, и с этих пор как-то мягко принудил нас соблюдать определенные обязательства по отношению к нему самому, заставил выбирать слова, когда пишешь о нем и его картинах, нравятся они или не нравятся. Тон, который выбирает в отношениях с критикой Никита Сергеевич Михалков, от любых обязательств по отношению к нему освобождает. Это не значит, что все его картины мы будем крыть, пинать и так далее. Хотелось бы просто выработать какую-то конвенцию, потому что, как

правило, на любой пресс-конференции «Кинотавра» режиссеры — ну, половина из них — начинают со слов: «Всех критиков я терпеть не могу». Дальше бывает продолжение — либо «вы исключение», либо «вы еще хуже, чем все остальные». Это всегда провоцирует на какие-то ответные недобрые чувства, и я бы порекомендовал оппозиционной стороне несколько сдерживать себя, потому что так уж получилось, что в роли евреев в данной ситуации выступает критика. Хотите воевать — будем воевать, но все равно мы вас отдолбаем, потому что слишком много у нас техники в руках. И наиболее доброжелательная рекомендация — как можно меньше обращать на нас внимания. Причем, не изображать это равнодушие, не говорить: «Я критику не читаю, но больше всех не читаю Матизена». Или: «Пятнадцать лет я не брал в руки газету, но пять дней назад какие-то гады написали про меня то-то». Чем меньше вы обращаете внимание на нас, тем более сдержанный тон будет в наших публикациях.

Е.Стишова. Прошу прощения за реплику, поскольку непосредственно ко мне обратился предыдущий оратор. Не знаю, откуда у Дениса Горелова сведения по поводу падения тиража нашего журнала, напротив, он растет, но, думаю, выражу общее мнение журнального коллектива, если скажу, что никакое падение тиража не заставит нас снимать штаны, для того чтобы привлечь к себе читателя любой ценой.

Никита Михалков, *режиссер, актер.* Наконец разговор стал общим. Я зашел на несколько минут поприветствовать вас и сказать, что понимаю, с каким нетерпением ожидался сегодняшний диспут. Претензий друг к другу накопилось много. Но у меня нет претензий никаких и ни к кому. Потому что как верующий человек я знаю, что есть Божий суд, и что же тут на земле ругаться. Если говорить конструктивно, бессмысленно обращать внимание на ложь. Когда говорят неправду, рассчитывают на то, что спровоцируют наказание. Вот если бы статья «Барин» обо мне была написана в «Известиях» лет двадцать назад, то я бы не снял свои картины, которые снял за эти годы. Потому что результаты этой статьи носили бы сугубо практический характер. Но сейчас статья вышла, и ничего не произошло. Хорошо это или плохо? С одной стороны, наверное, замечательно, что никакая статья не может довести человека до тюрьмы, а с другой стороны, плохо, потому что теряется влияние прессы. В результате статьи пишутся без всякой надежды на результат, а, как говорил философ Ильин, ради фигурирования...

Знаете, человек в толпе на стотысячном стадионе, когда допивает бутылку пива и видит, что на него никто не смотрит, кидает бутылку — на кого пошлет Бог. Такое чисто достоевское и очень национальное качество, так — ап! — это я, это я, вот того убил я, а об этом никто не знает. Есть блистательные по уму, таланту, если хотите, язвительности золотые перья нашей кинокритики. Блистательные! Это обидно иногда читать, но это так блистательно, что ты отдаешь дань тому, как это написано. Есть и люди, которые пытаются разобраться в том, что происходит, и этим помочь тебе и себе. Есть люди, которые просто пишут, даже не проверяя факты, не проверяя имена и т.д. Я не хочу выяснять отношения с критикой. Я точно знаю одно: мы провели брифинг после окончания прошлогоднего фестиваля и какие-то замечания и соображения учли. Хорошо это или плохо? Замечательно. Но такое возможно только в том случае, когда мы разговариваем, а не когда я из газеты узнаю, что я-де вчера на съемочной площадке, как это было написано, застрелил корреспондента, и он упал, истекая кровью. Я читал это своими глазами, будто у меня в руках был револьвер, заряженный холостыми, но когда корреспондент подошел ко мне, чтобы взять интервью, я в него выстрелил и он, обливаясь кровью, упал...

К чему я все это говорю? Совершенно не нужно требовать от критики лояльности. Недавно было написано: лоялен критик — Михалков к нему хорошо относится, а не лоялен... Это неправда. Мне вообще неинтересны люди, с которыми не о чем спорить. Мне ненеинтересны люди, которые выполняют заказ — любой, даже мой. Я почему говорю «даже мой», потому что я никогда ничего не заказывал. Но мне точно так же неинтересны и люди, которых волнует только собственное «фигурирование», жизнь и творчество которых не ведут к со-зи-да-тель-ности. Она может быть разной. Созидательность — это не значит все хвалить. Но это значит иметь камертон. Это значит отвечать за то, что ты делаешь. Вот и все. А что касается сегодняшней работы и положения нашей критики, я уверяю вас, что внимание критики к кино, которое сегодня есть, замечательно. Повторяю, я не могу сказать, что она всегда одинаково высокого качества. Но ее внимание помогает нам. Фестивалю это помогает. Как говорил автор сценария «8 $^1/_2$»: «Говори плохо, говори хорошо, но говори про меня». Отсюда мое желание дружить с вами, дружить, не подобострастно ожидая от вас ответной дружбы, а дружить на равных и с ответственностью. Обратите внимание, я никогда никому не ответил в прессе. Я ответил в прессе только раз,

написал открытое письмо, потому что были сказаны действительно непристойные вещи.

Что мне кажется важным. Первое — очень важна кинолитература. Очень важна теоретическая литература о кино. Я помню, как мы читали перепечатанные из «Вэрайети» или из «Кайе дю синема» статьи или интервью с Трюффо, с Годаром, воспоминания о Виго. Я до сих пор помню фразу из интервью Бергмана, в котором он рассказывает о том, что такое импровизация. Он говорит: «Я очень ценю импровизацию, но замечательно подготовленную». Это ключ к режиссерской работе вообще, когда к импровизации относятся не как к возможности заполнить паузу, потому что не знаешь текст, а когда импровизация — это полет над текстом. Но это возможно только тогда, когда ты абсолютно подготовлен. Одна эта фраза во многом изменила мое отношение к импровизации. Мой репетиционный период сразу увеличился в два раза и почти в полтора раза уменьшился съемочный. Или, скажем, я прочел у Михаила Чехова об актерском мастерстве, что любое искусство пытается быть похожим на музыку. Я эту загадочную фразу использовал в старом спектакле «Механическое пианино» в Италии, когда актеры школы Витторио Гассмана, школы Альберто Сорди, еще каких-то школ, которые вообще никак не соприкасаются друг с другом, вышли на авансцену и стали произносить свой текст. Я вспомнил фразу Чехова и сказал: «Давайте забудем слова. Вы кто? Вы Софья? Какой вы инструмент музыкальный? Ну, например? Скрипка или флейта? О'кей, а вы кто? А вы — туба, а вы — ударные. А давайте вспомним: тари-ра-ра...» И каждый, вместо того чтобы говорить свои слова, пропел нечто за свой инструмент. Вы не представляете себе эффект, когда они перестали говорить слова, а стали ощущать нечто, созвучное музыке. И опять же это я узнал из книг. Да, практика очень важна. Но важна и подготовка. А что до всего остального, то Господь рассудит.

Андрей Эшпай, ***режиссер.*** Мне кажется, что нет особых разногласий между критиками и режиссерами. Я много общался с критиками, и отношения были достаточно дружескими, а писали и положительные статьи, и отрицательные. Как сказал Алексей Учитель, отношения внутри режиссерской среды гораздо более тяжелые, нежели отношения в среде критиков. В чем мне видится здесь проблема? Мне кажется, дело в том, что с чем соотносить. Например, тут упоминали музыкального критика, которая не знала особенностей симфонии Гайдна, она же в другом случае, например, спутала кларнет и флейту. И ничего, и после этого она продолжает писать. Если так происходит в музыкальной критике, где ясны все элементы профессионализма, то что же говорить о кинематографической культуре, где при нынешнем свободном обращении с киноязыком очень трудно определить грани профессионализма и непрофессионализма режиссера!

Андрей Шемякин, ***критик.*** Несколько дней назад я вошел в пресс-центр фестиваля и увидел книгу «Кино на ощупь», составленную из статей Сергея Добротворского. Перелистывая ее, поражаешься не просто профессионализму и многим другим замечательным качествам, а тому, что настоящий критик есть явленное искусство самоотречения. К сожалению, это искусство уходит даже от тех, кто всю жизнь отдал этому делу. В 1995 году вышел блестящий номер журнала «Искусство кино», посвященный критике, а сейчас, возможно, настал час расплаты. Расплаты за абсолютную власть слова над образом, потому что, когда выходил этот номер, мы все отчетливо понимали, что у критики в руках небывалая власть, кинопроцесс исчез, фильмы пропали, информационные службы тогда еще были не очень налажены, только появлялись первые, еще нелепые справочники, полные ошибок. То, что ты напишешь, то и будут знать о фильме, а больше ничего. Существовала только критика. В результате мы потеряли кино и обречены оставаться наедине с самими собой.

Я был бы очень рад, если бы мы действительно не проводили демаркационные линии между лагерями и внутри них, а поговорили бы всерьез о методологии, о персоналиях, об искусстве кино, кстати, о том, как оно ищет выход из сложившейся ситуации и в чем этот выход заключается. Но режиссерам сейчас чаще нужны ньюсмейкеры, а не критики. Диалог режиссера и критика не получается. Слишком много накопилось взаимных обид. Слишком мало профессионального достоинства. И критик может легко стать режиссером, а режиссер критиком. У многих это неплохо получается, но уходят традиционные статусные отношения, которые существовали между художником и критиком со времен Белинского и Писарева. Последний свой взлет эти отношения переживали в 60—70-е годы. Сегодня они терпят полный крах.

Убежден, что новый толчок развитию критики должна дать критика концептуальная, которая найдет в себе силы и мужество переоценить старые критические мифы, собственную уверенность в том, что критика говорит от имени истины. Но с тем кинематографом, который мы сегодня имеем, с тем огромным количеством режиссерских имен, за ко-

торыми нет ни персональной мифологии, ни мало-мальски серьезного творческого багажа, по-моему, критике сейчас делать нечего. Надо заняться черной работой — отслеживанием кинопроцесса от А до Я, не сравнивая наше кино с зарубежным. Хочется, чтобы настала пора бюллетеней, пора, если угодно, боевых листков, мгновенного реагирования на кинопроцесс, чтобы критику опять стали читать.

Андрей Плахов, *критик.* Я слушал выступление Андрея Шемякина и со многим соглашался. Но есть две вещи, которые я хотел бы уточнить. Насчет того, читают или не читают критиков. Читают! Но не всех. Например, небезызвестная вам Лидия Маслова из газеты «Коммерсант». Ее статьи, безусловно, читают, и они вызывают большие страсти и обиды со стороны режиссеров. Главный редактор газеты «Коммерсант», в которой я тоже работаю, приехав недавно из Сочи, сказал мне, что человек шесть или семь режиссеров к нему подошли с требованием немедленно чуть ли не физически уничтожить критика Маслову, утопить и так далее. Я, конечно, не всегда поддерживаю Лиду, когда она называет, например, режиссера «отморозком», но мне нравится то, что она очень последовательна в своих критериях. И опять хочу не согласиться с Андреем Шемякиным. Критерии, по-моему, должны быть едиными как по отношению к российскому кино, так и зарубежному. Это, кстати, интересная проблема. Если изменить критерии в соответствии с состоянием сегодняшнего российского кино, можно просто потерять и профессию, и всякий интерес к ней.

У меня был в жизни период, когда я писал статьи о российском кино, которые публиковал за границей, а здесь чаще всего писал о зарубежном кино. Режиссеры зарубежные никогда не читали мои статьи о них, соответственно и наши тоже, и со всеми были чудесные отношения, проблем практически никаких не было. Когда этот период кончился, кончилась и спокойная жизнь. Но тем не менее с некоторыми режиссерами удалось сохранить неплохие отношения, хотя это довольно сложно. Об этом говорил еще Франсуа Трюффо (когда был критиком), что если тебя хоть раз угораздило выпить рюмку вместе с режиссером или, не дай Бог, пообедать вместе, то после очередного его фильма у тебя остается только один выбор — либо подлость, либо хамство (если картина плохая, естественно). И Трюффо сказал: «Я предпочитаю хамство». Денис Горелов сказал (со ссылкой на Тимофеевского), что лицемерие — это основа современной культуры. Да, может быть, но тем не менее должны быть какие-то границы и у лицемерия. Приведу пример. Не хочу называть имя этого человека, он недавно ушел из жизни. Так вот, на его похоронах о нем говорили как о человеке, без которого совершенно невозможно представить мировой кинематограф, как о человеке, чьи фильмы имели невероятный успех во всем мире, и т.д., и т.п. На самом деле ни одна из его картин практически не шла нигде, кроме России. Конечно, все мы знаем особенности заздравных и похоронных жанров, тем не менее это уже некий абсурд, когда мы сами не осознаем, что мы говорим, зачем...

В отличие от зарубежных критиков, например, французских, которые живут в относительной независимости от режиссеров (у них свой профсоюз, у них своя организация), мы как в общем вагоне едем — вот в этом зале или на фестивале в том же Сочи. Отчасти, может быть, это и хорошо. Мы ощущаем ответственность за судьбу отечественного кинематографа, очень часто помогаем режиссерам. Я знаю многих критиков, которые помогают режиссерам продвигать их фильмы, занимаются не свойственной критику «пиаровской» работой, работой по продвижению фильмов на фестивали и т.п. Хотя на самом деле задачи критика совершенно другие. Они состоят не в том, чтобы дружить с режиссерами, не в том, чтобы продвигать их фильмы и даже, представьте себе, чтобы болеть за судьбы отечественного кино. Задачи у нас совсем иные. Если угодно, они состоят как раз в том, чтобы хранить и охранять критерии.

М.Черненко. Я не совсем согласен с тем, что положение нашей критики хуже положения критики французской. Оно просто другое, у нас другая система связей, у нас другая система обязательств, я бы даже сказал, другая система лицемерия. Может быть, эта система ближе к добрососедству. А то, что, провожая режиссера, ему придумали еще и зарубежную биографию, ну, он был бы рад услышать это, будучи живым, но не получилось.

Олег Ковалов, *критик, режиссер.* Дело в том, что я почему-то люблю критиков гораздо больше, чем режиссеров. Я критиков обожаю, живу с ними, как в своем доме, они члены моей семьи. Это и хорошо, и плохо, потому что я перестаю их читать. К сожалению, я давно знаю, кто и что примерно напишет про тот или иной фильм. Начиная читать статью, я угадываю второй абзац, третий... Критики давно уже работают изнутри своей маски. Мне этого мало. Мне это как режиссеру неинтересно. Мне хочется прочесть неожиданную хулиганскую гипотезу, как, например, когда-то в статье Добротворского про фалличе-

скую символику в фильме «Чапаев». Мне кажется, что самая страшная болезнь критики — это не хамство, не резкость суждений, а еле заметно происходящее оцепенение сознания.

Унификация в творчестве критиков происходит из-за самоцензуры. Критики как будто бы боятся сделать шаг в сторону. В результате они пытаются писать высокохудожественные статьи «на уровне» о картинах, по поводу которых не о чем, простите, всерьез разговаривать.

Когда в «Правде» вышла печально известная статья «Сумбур вместо музыки», мудрый эстет Юрий Карлович Олеша собрал интеллигенцию Москвы и стал с большим пафосом разбирать первые строчки: «Здесь толстовская глубина, а здесь...» — и дело не только в бремени конформизма, которое испытывал Олеша, но и в том, что мастер пера был в плену своей привычки изъясняться художественно, «на уровне». Хочется пожелать невозможного. Как мне неинтересно снимать одни и те же картины, так мне интересно, чтобы наши критики делали более дерзкие шаги.

Виктор Матизен, *критик.* Дерзость так дерзость. Попробую в одной фразе дать определение плохому фильму. Плохой фильм — это фильм с объектным образом автора. Комментировать не буду. Кто знает разницу между субъектом и объектом в европейской философии, тот поймет.

Реплика из зала. Какой тираж у вашей газеты[1]?

В.Матизен. Наш тираж уже меньше, чем количество членов нашей редакции. Зато нас читают в Кремле. И нас читает Никита Сергеевич Михалков. Честно говоря, я этим вполне доволен. Сам я вообще пишу для своего заведующего отделом. Прежде всего! Ну, может быть, еще для машинистки, от которой всегда жду пару хороших слов. А на всех остальных мне наплевать.

Но я уверен, что критиков можно использовать и в сугубо практических целях. Меня удивляет, что наши режиссеры, которые очень любят снимать фильмы для кинофестивалей, никогда не используют критиков как фокус-группу. Но не когда фильм уже сделан, а в процессе производства. Ведь на всех фестивалях есть жюри ФИПРЕССИ, и мы вполне объективно можем судить о том, будет ли данный фильм иметь успех у мировой критики или нет.

О.Ковалов. Виктор, а кто мешает вам прийти на съемочную площадку и посмотреть съемочный материал фильма?

В.Матизен. Олег, я же совершенно не про то говорю. Для меня не проблема прийти.

О.Ковалов. А зачем нам новая цензура? Вы говорите о цензуре...

В.Матизен. Ваше право послушать и сделать наоборот. Я не собираюсь ничего навязывать. У критики и не может быть никаких административных полномочий. Знаю только, что если критика на чем-то всерьез настаивает, дело начинает постепенно делаться и без всякого прямого насилия. «Золотой Овен» тому наглядный пример. Сколько времени мы убеждали М.Рудинштейна, что присуждать премии от имени своей свиты неприлично. Марк в конце концов почесал голову и сказал: «Ага, в этом что-то есть». И «Золотой Овен» стал премией критиков. Сколько времени мы говорили, что на Московском фестивале плохо поставлена информация, что пресса в загоне?.. Наконец Ренат Давлетьяров почесал голову и сказал: «Ребята, давайте соберемся и обсудим проблему». Потом то же самое сделал Никита Михалков.

Критика может быть действительно конструктивной, хотя я, в принципе, не вижу ничего плохого и в том, чтобы работать наотмашь и хамить. Кстати говоря, по поводу критического хамства. Режиссеры обычно забывают, что их фильмы — это тоже высказывания. Высказывания энергетичные, высказывания будоражащие, высказывания морально определенные. В этом смысле мой хамский ответ часто не более чем ответ на хамство, которое обращено ко мне с экрана.

Александр Шпагин, *критик.* А по-моему, критическое хамство — это не слишком удачная поза, заменяющая серьезный разговор. Часто, разговаривая с тем или иным газетным критиком, я с удивлением узнаю, что картина, от которой критик не оставил камня на камне, на самом деле ему понравилась. Оценку, оказывается, диктует среда и ее жесткие законы, исключающие попытку понимания и диалог. Но кто, если не критик, журналист, может наладить диалог, восстановить культурные мосты? Если же говорить о серьезных изданиях, то здесь, согласен с Коваловым, вырисовывается другая проблема. После прочтения достаточно серьезной и значительной статьи спрашиваю: «Значит, вам понравилось?» Нет, оказывается, не понравилось. Разговор в журналах подчас идет на таком научно-исследовательско-мифологическом уровне, что внятность оценок тоже исчезает. Конечно, журнальная неадекватность мне более импонирует. Но, как говорится, все гениальное просто. Я бы уточнил: все гениальное внятно. Вообще все талантливое,

[1] Речь идет о газете «Новые Известия». — *Прим. ред.*

значительное и интересное внятно в первую очередь. Эта внятность, в общем-то, уходит. Более того, критики из серьезных изданий погружаются в мифологию, то есть занимаются наукой о мифах, а это уже не совсем критика. Я нормально к этому отношусь, мне читать это интересно, но диалоговой критики, действительно, немного. Я немножко тоскую о временах, скажем, «Искусства кино» времен Е.Суркова, когда критик мог писать о проходном фильме двадцать страниц убористым шрифтом. Я помню статью Елены Михайловны Стишовой о фильме Шределя «Чужая» — проходном, никаком, — где она писала, почему из интересного сценария не получился интересный фильм (сценарий Э.Володарского по рассказу Ю.Нагибина). И это было безумно интересно, как из талантливого рождается усредненное. Сейчас эти вопросы вообще никто не поднимает, потому что если фильм проходной, его нужно или обгадить или не заметить. Стёб иронический, раскрутка — это нетрудно, это многие освоили. А серьезно разобраться, вступить в диалог с автором — такого практически сегодня не бывает. Когда-то Виктор Матизен мне сказал, что критик не должен дружить с режиссером, потому что, действительно, получается, по Андрею Плахову и Франсуа Трюффо, или подлость, или хамство. Но мне почему-то кажется, что можно и дружить с режиссерами, и спокойно говорить им правду в лицо, и писать правду, если мыслишь конструктивно, на уровне диалога. Если не мы, то кто же еще может сегодня вести этот диалог?

Сергей Филиппов, *критик.* Но чтобы вести диалог, прав Борис Бланк, необходим профессионализм. Критика, действительно, перестала разбираться в пластике и многих других компонентах киноизображения. Это отчасти общероссийская беда, поскольку профессионализм не пользуется у нас уважением ни в одной сфере деятельности.

Хотя есть и объективная сложность, поскольку непонятно, в чем вообще состоит суть киноведческого профессионализма. Мне кажется, это связано с отсутствием в киноведении общей концепции киноформы. Ведь цельной теории кино не существует. Мы, за что нас режиссеры и не любят, обычно ограничиваемся анализом повествовательных структур, то есть фактически рецензия пишется не на фильм как произведение изобразительного искусства, а на сценарий. В изображении мы разбираемся слабо и, более того, совершенно не понимаем, как одно взаимодействует с другим. Вчера в Музее кино я посмотрел фильм Криса Маркера «Один день из жизни Андрея Арсеньевича», это очень интересная и чисто киноведческая работа, которая вряд ли у нас была бы возможна по причине состояния нашего телевидения. Маркер говорит о том, как Тарковский использовал огонь. Встык идут кадры из фильмов, где этот самый огонь изображен. Но нет никакого различия между огнем из «Рублева» и огнем из «Жертвоприношения», а ведь это абсолютно разные образные явления. Мне кажется, что вот именно из непонимания двойственной повествовательно-изобразительной природы кино и плохого знания того, как работает изображение, вырастает одна из основных проблем нашей профессии: мы не можем отличить ширпотреб от искусства, ибо повествовательная основа часто не дает ответа на вопрос, как это сделано на экране.

М.Черненко. А звук?.. Сегодня нет в критическом цехе человека, который всерьез интересовался бы звуком, знал и понимал его особую кинематографическую выразительность.

А.Шемякин. На самом деле кино, которое снял Маркер, именно у нас пока еще и возможно. Я имею в виду, в частности, телепрограмму В.Трояновского и Н.Изволова «Острова» — выпуски, посвященные Г.Рербергу, А.Тарковскому. Кроме того, если замечательный документалист Вячеслав Амирханян поставит свою следующую картину о Тарковском, тоже, смею вас уверить, будет о чем поговорить.

О.Ковалов. Прозвучали страшные для меня слова о том, что критики перестали читать изображение. Более того, говоря с критиками о современных картинах, я слышу ужасную фразу: «Я посмотрел этот фильм на ускоренной перемотке». Как можно после этого что-то писать?!

Наталья Венжер, *критик.* Все дело в том, что мы работали всегда профессионально. Мы знали технику и технологию. Вот я сейчас не могу работать в анимации как критик, потому что я многих технологических, компьютерных решений не понимаю. Художники к нам хорошо и относились до тех пор, пока мы могли профессионально с ними разговаривать. И если критики не читают изображение, не слышат звук — это все равно что балерина на пуантах стоять не умеет. Этого быть не может, не должно быть.

И еще одна вещь. Почему наше собрание в чем-то нас разочаровало, особенно позиция режиссеров, которые отговорили свое и ушли? Они не виноваты, виноваты мы. Потому что мы до сих пор не определили свою новую социальную роль. Раньше, какая ни на есть, но эта роль была. Режиссер знал, если наш любимый старейшина Георгий Александрович Капралов напишет про режиссе-

ра плохо в «Правде» — все, режиссеру кранты. А сегодня то, что мы пишем... Расскажу одну печальную историю. Я проводила фокус-группу с молодыми зрителями, молодежью до тридцати лет, которые окончили школу, но не получили никакого специального образования и пошли работать. Тогда только начинался прокат «Сибирского цирюльника». И я спросила: «Ребята, хотите посмотреть?» «Ой, хотим». Я говорю: «А вас не настораживает, что идет такая суровая критика?» Они говорят: «Ну что вы, это же известно, это наверняка какие-нибудь друзья Михалкова пишут, чтобы больше людей ходили на его картину!» Я расхохоталась и говорю: «Ну, ребята, я скажу это критикам, они себе все локти обкусают от обиды».

Дмитрий Салынский, *режиссер, критик.* Есть замечательный фильм Вадима Абдрашитова «Парад планет». Герой, которого играет Олег Борисов, приходит к одной старой даме и говорит, что все уже сказано, все вообще уже сказано... Вот сейчас такая же ситуация. Мне, собственно, остается только заключить, что проблема взаимоотношений режиссера и критика выдуманная и пустая. Вторая половина нашей дискуссии, чисто профессиональная и критическая, получилась более интересной, чем первая, поскольку мы заговорили о реальных проблемах фильма.

Критика и режиссура — нераздельные части одного кинопроцесса. Невозможна режиссура без критики, что бы об этом ни думали режиссеры, как невозможна и критика без режиссуры, что бы ни воображали себе критики. Есть вдох и есть выдох. Нельзя только вдыхать — лопнешь. Нельзя только выдыхать — опустошишься. Взаимодействие режиссуры и критики — это биология кинопроцесса. И глупо пытаться наводить здесь порядок, выяснять, что правильно, а что нет. Ерунда все это, биологический процесс саморегулируется. И то, что сейчас критиков стало гораздо больше, чем было при советской власти, — замечательный симптом. Профессия стала востребованной, появилась масса журналов и газет киношных, масса киноколонок и киноразделов в газетах. Почему? Потому что народ интересуется кино, ищет эту информацию. И поэтому профессия востребована, поэтому она живет, что бы об этом ни думали режиссеры и что бы об этом ни думали сами критики. Я хочу, не будучи доктором Фрейдом, избавить от комплексов и ту и другую сторону. Не надо комплексовать. У нас возникает нормальный культурно-биологический симбиоз.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Санкт-Петербурге

Александринский театр
пл. Островского

ДОМ КНИГИ
Невский пр. д. 28

Театр на Литейном
Литейный пр., д. 51

ДОМ КИНО
Караванная, д. 12

Магазин «Книги»
г. Гатчина, Соборная ул., д. 4/9

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

ДКС
(Департамент консульской службы)
Неопалимовский пер., 12
тел. 244-3890

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978-5047

МПТР
(Министерство по делам печати и телерадиовещания)
Страстной б-р, 5
тел. 209-5033
ул. Пятницкая, 25
тел. 950-6765

Магазин
«Паолина»
ул. Бол. Никитская, 26
тел. 291-6515

РИА Вести
Зубовский б-р, 4
тел. 201-8388

Магазин
«Молодая гвардия»
ул. Новослободская, 14/19, стр. 4
тел. 972-0541

Магазин
«Ad Marginem»
1-ый Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951- 9360

Магазин
«Книги. Канцтовары. Игрушки»
ул. Академика Варги, 1
тел. 424-5022

Магазин
«Летний сад»
Отд. “Новая книга”
ул. Бол. Никитская, 46
тел. 290-0688

Магазин ОГИ
Потаповский пер., 8/12
тел. 927-5609
ул. Пятницкая, 29/8
тел. 951-7596

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

S U M M A R Y

It's not a performance...

Alexander Mitta:
«I shall make films only about love»
Discussion of events of September 11 and their impact on cinema.

Igor Mantsov
On the threshold
Review of Konstantin Murzenko's APRIL (Russia).

Dmytry Bykov
Mechanical piece for unfinished piano
Review of Dmytry Meskhiev's MECHANICAL SUITE (Russia).

Alexander Lungin
Electricity and blood

Angelica Artyukh
2001: Child's Odyssey
Review of Steven Spielberg's ARTIFICIAL INTELLIGENCE (USA).

Irina Lyubarskaya
The best — for children
Review of Kinji Fukasaku's BATTLE ROYALE (Japan).

Liudmila Donets
Honor — to have
Review of Natalya Guguyeva's documentary FORSAGE (Russia).

Neya Zorkaya
Wonder of fate
Review of Boris Krinitsyn's GIFT OF WATER (Russia).

Andrei Dmitriev
History and geography
Writer's notes on September 11.

Igor Mantsov
Actual triptych
Critic's commentaries on traditions and problems of young Russian cinema.

Zara Abdullayeva
Method
On creative method of theatre theorist and culturologist Boris Zingerman.

Alexandre Volodin:
«I am a sad man»
The last interview of the passed away famous playwright and screen-writer.

Larisa Malyukova
Return to handcraft
On Dutch animator Michael Dudoc and his new film FATHER AND DAUGHTER.

Victoria Belopolskaya
Document of five senses
Coverage of Nion's festival of non-feature films IMAGES OF REALITY.

Elena Stishova
Transit: Wiesbaden — Pittsburg — Caucasus
Notes on Caucasian theme in Russian cinema.

Slavoi Zizek
Welcome to the desert of Real!

Dmytry Golynko-Volfson
Terror of symbolic dismay
Essay of the well-known philosopher on September 11 and commentaries by St-Peterburg's sociologist.

Michael Nyman:
«Music is from another planet!»
Lecture of the composer at London School of Sound: noise, sound, music as dramaturgy of cinema.

Federico Fellini, Charlotte Chandler
My trick is direction
Excerpts from the book about life and creation of the great film-maker.

Director vs. critic
Round Table talk which took place within the Moscow International Film Festival.

Ив 9-2789
РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
ОБЪЕДИНЕННЫЙ ФОНД
- 6 ФЕВ 2002

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Министерство культуры РФ.
Служба кинематографии,
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец,
Нина Зархи, Татьяна Иенсен, Елена Карташова,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **Факс** 151-0272
www.kinoart.ru
Создание и поддержка сайта журнала — Студия Артемия Лебедева
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 5.12.01. Подп. к печати 26.12.01
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 15,82
Заказ 1. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ.
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70403.
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу:
ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»),
телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: kino@kinoart.ru, filmfilm@mtu-net.ru

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2002

«Искусственный разум»

Режиссер Стивен Спилберг

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, М.АДАМОВИЧ, О.АРОНСОНА, А.АРТЮХ, Б.ГРОЙСА, Д.ДРАГУНСКОГО, Н.ЗАРХИ, Д.ГОЛЫНКО-ВОЛЬФСОНА, Д.КОММА, А.КОРОЛЕВА, Е.КУТЛОВСКОЙ, В.ЛЕВАШОВА, А.ЛУНГИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.МАНЦОВА, А.МИТТЫ, С.МУРАТОВА, М.РЫКЛИНА, Е.СТИШОВОЙ, О.СУРКОВОЙ, В.ФОМИНА

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Кинопрокат: миссия выполнима?
Рождение постсоветской мифологии

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«КАК ГАРРИ ПРЕВРАТИЛСЯ В ДЕРЕВО» Горана Паскалевича
«ДРУГИЕ» Алехандро Аменабара
«КОЛЛЕКЦИОНЕР» Юрия Грымова
«ЕХАЛИ ДВА ШОФЕРА» Александра Котта

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

АЛЕКСЕЙ МИХАЛЕВ
УЛЬРИХ ЗАЙДЛЬ
КИМ КИ ДУК

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Русский триллер
«Молодость»-2001
Мадонна, Джексон и другие как культурные ценности

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ИННА ЧУРИКОВА
ПЕТЕР КУБЕЛКА

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Что же произошло «За стеклом»?

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

«Солярис» — дневник съемок

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Федерико Феллини. ВОСПОМИНАНИЯ
А.Зельдович, В.Сорокин, О.Радзинский. CASHFIRE
Призеры конкурса сценариев «Нормальная жизнь в нормальной стране»

НОВАЯ РУБРИКА **«НИЧЕГО ОСОБЕННОГО»**

2002